حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

فصلية علمية محكمة - تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

رحلة الشّعر العربيّ وتحوّلاته الرّمزيّة من الأساطير الأولى إلى ما بعد الحداثة (دراسة سيميائيّة فيلولوجيّة مقارنة)

د. مهنّا بلال الرشيد

قسم اللُغة العربيّة والتّاريخ العربيِّ

جامعة ماردين

تركيا



جامعة الكويت
KUWAIT UNIVERSITY

ISSN: 1560 - 5248

الرسالة 595 - الحولية 42

1443هـ / 2022م (يونيو)

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية الحولية الثانية والأربعون الرسالة رقم 595 1443 هـ / 2022 م (يونيو)

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

ANNALS OF THE ARTS AND SOCIAL SCIENCES

تصدر عن مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت

فصلية علمية محكمة تتضمن مجموعة من الرسائل، وتعنى بنشـر الموضوعات التي تدخل في مجالات العلوم الإنسانية والاجتماعية.

الحولية الثانية والأربعون

الرسالة الخامسة والتسعون بعد المئـة الخامسة

1443 هـ / 2022م

هيئــة التحريــر

الهيئة الاستشارية

قواعدُ النَّشْر

فِي حَوْليّات الآداب والعلوم الاجتماعيَّة

١- تنشرُ الحَوْليّاتُ البحوثَ والدِّراساتِ الأصيلةَ باللّغتَيْن العربيَّةِ والإنجليزيَّة فِي مجال العلوم الاجتماعيّة والعلوم الإنسانيّة والآداب.

٢- أنْ تُمثِّلَ الدِّراسةُ إضافةً جديدةً فِي حقل التّخصّص.

٣- لم يَسْبق نَشْرُ الدِّراسةِ بأيِّ صورة كانت، ولم يسبق أيضًا تقديمُها للنَّشْر إلى جهة أخرى فِي أثناء وُرودها إلى الحَوْليّات. ويلتزم الباحثُ بكتابة إقرارٍ وتعهّد بأنَّ البَحْثَ المُقدَّمَ لم يسبق نَشْرُه فِي أيِّ وعاء نشر، أو أُرسل إلى جهة أخرى.

٤- ألا يقلَّ عَدَدُ كلماتِ الدِّراسة عن (١٥٠٠٠) كلمة، شاملة المراجع والهوامش والجداول، (بحدود ٥٠ صفحةً). وألا يزيدَ عددُ الكلماتِ عن (٦٠٠٠٠) كلمة (فِي حدود ٢٠٠ صفحة).

٥- يُقدَّمُ البَحْثُ بالبريد الإلكترونيِّ: (aass@ku.edu.kw) مكتوبًا بواسطة مُعالِج النّصوص Microsoft Word وعلى مسافة ونصف، وبنط (١٤) Arabic Simplified. فِي حالة البُحوث باللّغة العربيّة، وعلى مسافتَين، وبنط (١٢) Roman New Times فِي حالة البُحوث باللّغة الإنجليزيَّة.

٦- يُرْفِقُ الباحثُ ملخَّصًا للبَحْث، مطبوعًا باللّغتَيْن العربيَّة والإنجليزية، فِي حدود (٢٠٠) كلمةٍ. على أنْ يحتويَ ملخَّصُ البحثِ على: هَدَف الدِّراسة وأسئلتها، ومَنْهج الدِّراسة المُستَخْدَم، وأبرز النّتائج المُسْتَخْلَصة، وأهمّ الاستنتاجات.

٧- يُرْفِقُ الباحثُ مع البَحْثِ سيرةً علميَّةً مُخْتصرةً، مطبوعةً باللّغتَيْن العربيَّة والإنجليزيَّة، تشمل أهمّ مؤلّفاته وأبحاثه.

٨- تُقدَّمُ الخرائطُ والأشكالُ والرسومُ (إنْ وُجدت) بأصولها الصّالحة للطِّباعة بصيغة JPG، وبمستوى دقّة ٦٠٠*٨٠٠.

٩- فِي حالة رغبة الباحث بنَشْرِ الصّور أو الخرائطِ أو الأشكال البيانيّة الملونة؛ يلتزمُ بدَفْع تكاليفها.

١٠- يراعي الباحثُ عند كتابة البحثِ الالتزامَ بأحدث نسخة من أحد النِّظامين:

أ – Modern Language Association MLA

ب – American Psychological Association APA

يستخدم فِي البحوث والدِّراسات فِي مجال العلوم الإنسانية والآداب نظام MLA، والبحوث فِي مجال الدِّراسات الاجتماعيّة نظام APA، من حيثُ كتابةُ المراجع والهوامش فِي مَتْن البحث، أو فِي قائمة المراجع.

أولًا: فِي الدِّراسات فِي مجال العلوم الإنسانية والآداب، يمكن كتابةُ المرجع على نظام MLA على الوَجْه المُوضَّح أدناهُ:

١ – الهوامش: - توضع الهوامشُ فِي نهاية البحثِ فِي حالة عدم وجود فصول.

- تُرتَّبُ أرقامُ التَّوْثيق بطريقة متسلسلة حتّى نهاية كلِّ فصل، أو حتّى نهاية البَحْثِ فِي حالة عدم وجود فصول.
- تثبت الهوامش عند ذِكْرِها لأوّل مرّة كاملةً على النَّحْو الآتي: اسم المؤلّف، عُنوان الكتاب (بالبنط الأسود)، رَقْم الجزء، رَقْم الطَّبْعة، اسم النّاشر، مكان النَّشْر، سنة النّشْر، رَقْم الصّفْحة.

مثال: (ابن حزم، الإحكام فِي أصول الأحكام، جزء ٢، ط ١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٦، ص ١١٦).

٢- المراجع:

(فؤاد زكريا، آراء نقدية فِي مشكلات الفكر والثقافة، ط 1، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥، ص ١١).

ويمكن الرجوعُ إلى العديد منَ المواقع الَّتي توضِّحُ عمليةَ استخدام المراجع، منها:

quickquide/mla/com.libguides.irsc:http

ثانيًا: في مجال العلوم الاجتماعيّة، يمكن كتابةُ المراجع على الوَجْه المُوضَّح أدناهُ (APA):

١- كتابة المرجع في المتن: اسم العائلة للمؤلِّف مَتْبوعًا بفاصلة، ثُمَّ سنة النشر. (يُرْجى الرّجوعُ إلى دليل التّوثيق وَفْقًا لنظام APA لمزيد منَ التفاصيل)

مثال: (Cortois, 2001)

٢- قائمة المراجع: يُرْجى الرّجوعُ إلى دليل التّوثيق وَفْقًا لنظام APA للتفاصيل.

مثال:

Jones, J. (2005). Writing with style. Style Writing Journal, 12 (6), 1433–.

ويمكن زيارة موقع: http://www.apastyle.org

لمعرفة القواعد الخاصَّة بهذا النِّظام.

١١- يجب أن تشمل جميع البحوث على قائمة المراجع كاملة في نهاية البحث، على أن يكون بنمط الكتابة بالنص الروماني (Roman Script).

١٢- لمعرفة قواعد وأخلاقيات النشر رجاء مراجعة موقع الحوليات الإلكتروني.

شروطُ قَبولِ البُحوثِ في الحَوْليّات:

أ - لا تقبلُ الحَوْليّاتُ البحوثَ الَّتي سبق نَشْرُها بأيِّ طريقة.

ب - لا تقبل المجلّةُ نَشْرَ أبحاثِ الماجستير أو الدكتوراه أو أيّ مستلّات منها.

ج - لا تُرَدُّ ولا تُسْتَرْجَعُ أصولُ البُحوثِ المُقدَّمةِ للنَّشْر، سواء نُشِرَتْ أم لم تُنْشَر.

د- لا يجوزُ نَشْرُ البحوثِ في جهات أخرى بعد موافقة الحَوْليّاتِ على نشرها. وإذا ثبت ذلك؛ فستتَّخذ إدارةُ الحَوْليّات الإجراءاتِ القانونيَّةَ المُتَّبعةَ بهذا الشّأن.

ه- يمكنُ للباحث نَشْرُ بَحْثه في جهاتٍ أخرى، بعد الحصول على إذن كتابيٍّ سابق من رئيس التّحرير، وبعد انقضاءِ ثلاثِ سنواتٍ - على الأقلِّ - على نَشْرِه في الحَوْليّات.

و - يُعْرَضُ البَحْثُ الّذي تتوافر فيه القواعدُ المذكورة سابقًا، بَعْدَ موافقة هَيْئة التَّحرير، على مُحكِّمينَ لتقرير مدى صلاحية البَحْثِ للنَّشْر في المجلّة.

و- تَمْنَحُ المجلَّةُ للباحثِ خَمْسينَ نسخةً من بَحْثه المنشور، كإهداء.

تُرْسَلُ البحوثُ وجميعُ المراسلات الخاصة بالحَوْليّات إلى رئيس التَّحْرير عن طريق البريد الإلكترونيِّ للمجلّة.

رئيس تحرير حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

ص.ب: ١٧٣٧٠ الخالدية

رمز بريدي: 72454

الكويت

ISSN 1560 Key title: Hawliyyat Kulliyyat al-Adab

http://apc.kuniv.edu.kw/AASS

E-mail: aass@ku.edu.kw

افتتاحية الإصدار الثالث من الحولية الثانية والأربعين – يونيو 2022

بقلم رئيس التحرير: أ.د. يعقوب يوسف الكندري

خلال السنتين الماضيتين، خُصِّصت افتتاحية حوليّات الآداب والعلوم الاجتماعية للحديث عن جائحة كورونا وتأثيراتها المتعددة وأبرز تطوّراتها نقلًا لا تحليلًا؛ فقد كانت هي الهاجس الرئيس والمهم للعالم بأسره، وكيف جاء الوضع الصحي مؤثّرًا في الحياة الاجتماعية. ومع بدء الانفتاح العالمي الّذي صاحبه الحذر إلى يومنا هذا، ازدادت حالات القلق من المرض نفسه وإمكانية عودة انتشاره بالطريقة نفسها أو بسبل وطرائق أخرى عند كثير من أفراد المجتمع في العالم، فهذا القلق الشعبي العالمي أفرز بعض التخوفات من عودة المرض أو أشكال أخرى منه، أو حتى قلقًا من ظهور أمراض أو أوبئة فيروسية مستقبلية؛ فأصبح هاجس الأفراد متابعة أي خبر سلبي ونشره تخوفًا من مجهول آت، أو وضع صحي خَطِر متوقّع أكثر فتكًا. فما إن انتشر خبر إنفلونزا القرود على سبيل المثال حتى تهافتت وسائل التواصل الاجتماعي بنقل الخبر وتزييفه وتغليفه ببعض المعلومات التي يُعَدُّ أغلبُها غيرَ متخصص وغير طبي؛ فبدأ الخوف من المجهول يكبر بعد الانفتاح إلى أن أنطفأ هذا التخوف بعد أن جاءت المعلومات التي توضح درجة خطورة هذا المرض وانتشاره وتأثيره، والتي جاءت كالعادة متأخرة في إعلامنا المحلي؛ مما ساعد بكل تأكيد على انتشار الإشاعة والذعر بشكل سريع. فبالمقارنة بين الإعلام في دول العالم الأوّل ودولنا؛ نجد أن إشاعة أي موضوع ونقله بصورة خاطئة يستمر بصورة أطول من الإعلام الغربي الذي يحرص على نقل الخبر في حينه، ويعرض آراء المتخصصين والمهتمين في وقته، دون الانتظار حتى تكوين الأفكار الخاطئة عند أفراد المجتمع إلى أن نقع رهينة لهذه الأخبار الكاذبة، والتي من الممكن أن تؤثر بشكل كبير في الفرد وصحته النفسية. نرجو أن تزول غمة الجائحة إلى غير رجعة، وأن ينعم العالم أجمع بسلام صحي عام.

حرص هذا العدد من الحوليات أيضًا على مسألة التنوع في عرض الموضوعات والرسائل المطروحة، بعد أن صدر مؤخرًا عدد خاص عن الكويت حمل معه فقط الرسائل الاجتماعية والتاريخية عن المجتمع الكويتي تحديدًا. ففي هذا العدد، تستمر الحوليات في تنوعها من خلال الرسائل السبع: فجاءت الرسالة (593) عن: «فاعلية حزمة من

تطبيقات الويب 2.0 في تنمية كفاءة إنشاء المحتوى الرقمي لدى طالبات كليتي العلوم والمجتمع بجامعة طيبة»، للباحثتين: ليلى بنت سعيد الجهني وتغريد عبد الفتاح الرحيلي من كلية التربية بجامعة طيبة في المملكة العربية السعودية؛ وجاءت الرسالة (594) بعنوان: «السارد في رواية (في ظلال الرمان): مقاربة في الرؤية والوظيفة»، للباحثة هناء عمر خليل من قسم اللغة العربية بجامعة الإسراء في المملكة الأردنية الهاشمية؛ في حين جاءت الرسالة (595) عن: «رحلة الشّعر العربيّ وتحوّلاته الرّمزيّة: من الأساطير الأولى إلى ما بعد الحداثة»، وهي دراسة سيميائيّة فيلولوجيّة مقارنة للباحث مهنا بلال الرشيد من قسم اللغة العربية والتاريخ العربي بجامعة ماردين في الجمهورية التركية. أما الرسالة (596)، فهي دراسة اجتماعية تطبيقية عن تطور الفقر وتوزيع الدخل في الدول العربية خلال الفترة (1981 – 2017)، للباحث علم الدين بانقا من المعهد العربي للتخطيط في الكويت. وجاءت رسالة أخرى خاصة من المملكة الأردنية الهاشمية ومن قسم التاريخ، للباحث سليمان الخرابشة، عن التاريخ السياسي لإمارة بني كاكاوية في بلاد الجبال (أصفهان وهمذان) (398 – 443 هـ /1007 – 1051م)، والتي جاءت في الرسالة (597). والرسالة (598) جاءت دراسة تحليلية للباحث حسين علي الفلاحي من قسم الصحافة في كلية الإعلام بالجامعة العراقية عن: «المصطلحات والتعبيرات السياسية ومجالاتها في الجرائد العربية»؛ فهي دراسة في مقالات الرأي في جرائد: (الجزيرة) السعودية و(المصري اليوم) المصرية و(المغرب) التونسية للمدة من 2018/12/1 م – 2018/12/31 م. أما الرسالة (599)، فقد جاءت تحت عنوان: «اتجاهات نزلاء المراكز العلاجية المتخصصة نحو المخدرات والصورة المنطبعة عن المتعاطين»، وهي دراسة ميدانية على نزلاء المراكز المتخصصة في دولة الكويت، للباحثين: محمد القضاة من قسم الإذاعة والتلفزيون في كلية الإعلام بجامعة اليرموك، ومطلق العميري من أكاديمية سعد العبد الله الأمنية بوزارة الداخلية في دولة الكويت.

فثمّة دراستان من الكويت، واثنتان من المملكة الأردنية الهاشمية، وأخرى من الجمهورية العراقية، وأخرى من الجمهورية التركية، وأخيرة من المملكة العربية السعودية. هذا ونرجو أن يحقق هذا التنوع إضافة نوعية وفكرية مفيدة للقارئ.

10.34120/0757-042-595-001

الرسالة 595

رحلة الشّعر العربيّ وتحوّلاته الرّمزيّة من الأساطير الأولى إلى ما بعد الحداثة (دراسة سيميائيّة فيلولوجيّة مقارنة)

د. مهنَّا بلال الرشيد
قسم اللُّغة العربيَّة والتَّاريخ العربيِّ
جامعة ماردين
تـركيـا

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية – الحولية الثانية والأربعون 1443هـ/2022م

المؤلف:

د. مهنَّا بلال الرَّشيد

- دكتوراه في علوم اللُّغة العربيَّة وآدابها (علم الدّلالة والدِّراسات السِّيميائيَّة) من جامعة حلب (سوريا).
- أستاذ مساعد في قسم اللُّغة العربيَّة والتَّاريخ العربيِّ في جامعة ماردين أرتوقلو (تركيا) منذ 2017م.
- مدرِّس في كلٍّ من كلِّيَّة التَّربية الأساسيَّة (الكويت) ومعهد عبد الرَّحمن السُّميط (الكويت).
- معدٌّ ومقدِّم برامج للتِّلفزيون في تلفزيون البوادي وقناة البابطين الثَّقافيَّة وغيرها.

الإنتاج العلميُّ:

أوَّلًا- الكتب:

1- **علوم الدّلالة (تصنيفها وتطبيقاتها في الأدب والفنِّ والسِّياسة والحياة)**، ط2، دار شُرفات للنَّشر والدِّراسات 2021م.

2- **الدّلالة والتَّحوُّل الرَّمزيُّ في الشِّعر العربيِّ المعاصر**، ط2، دار شُرفات للنَّشر والدِّراسات 2021م.

3- **حَفلُ توقيع** (مجموعة قصصيَّة)، ط1، دار شُرفات للنَّشر والدِّراسات 2020م.

ثانيًا- البحوث:

1- **علم الدّلالة الجيوسياسيُّ** (دراسة حيويَّة في العوامل المؤثِّرة في توجيه الشُّعوب وقيادتها).

2- **عربيَّة ماردين**: (دراسة ميدانيَّة في أثر لهجة ماردين العربيَّة ودورها في تعليم العربيَّة الفصحى للنَّاطقين بغيرها في جامعة ماردين أرتوقلو في تركيا).

3- **النَّصُّ وتحوُّلات المعنى بين التَّاريخ والفلسفة**، بحث علميٌّ محكَّم منشور في كتاب جماعيٍّ ضمن مؤتمر (التَّأويل بين الفلسفة والأدب) جامعة (عبد المالك السَّعديِّ، تطوان، المغرب) 2018م.

4- **جماليَّة التَّحوُّل الرَّمزيُّ في تجربة خليفة الوقيَّان الشِّعريَّة**، بحث علميٌّ محكَّم منشور في مجلَّة دراسات الخليج والجزيرة العربيَّة، العدد 154، الكويت 2014م.

المحتوى

الملخص

وجد الجاحظ أنَّ أقدم ما وصل إلينا من الشِّعر العربيِّ القديم يرجع إلى مئة وخمسين سنة قبل الإسلام، وربَّما رجع بعضُه إلى مئتي سنة قبل الإسلام على أبعد تقدير؛ لكنَّنا منذ مئتي عام من وقتنا الرَّاهن وحتَّى هذه اللَّحظة ما زلنا نكتشف مجموعة من النُّقوش والمدوَّنات العربيَّة، الَّتي كُتبت قبل الإسلام بمئات السِّنين، وقد كُتِب بعضها الآخر قبل الإسلام بآلاف السِّنين. ويبرز نقش عين عبدات بين هذه النُّقوش والمدوَّنات؛ لأنَّه يتحدَّث عن ملك الأنباط وجدِّهم عبدات الأول، الَّذي حَكَم بين (96 و85) قبل الميلاد، وهذا يعني أنَّ العرب عرفوا الشِّعر الفصيح والكتابة والتَّدوين بما لا يقلُّ عن سبعمئة سنة قبل الإسلام. وكذلك عرفوا الشِّعر الملحميَّ، كما في ملحمة جلجامش، الَّتي وصلت إلينا من العراق وبلاد ما بين النَّهرين على الرُّقم وألواح الطِّين بلغة أكديَّة وحروف مسماريَّة؛ لتنقل لنا قصة جلجامش (الفارس المهزوم) وصديقه إنكيدو، ثمَّ تكرَّرت صورة هذا الفارس المهزوم في كثير من الشِّعر العربيِّ والآداب العالميَّة، كما في شعر امرئ القيس وشعر نزار قبَّاني ورواية دون كيشوت لميغيل دي سيرفانتس، ولعلَّ حضور صورة هذا الفارس المهزوم في الأدب العربيِّ وكثير من الآداب العالميَّة مِن أبرز ما دَفَعَنَا إلى كتابة هذا البحث؛ لإعادة النَّظر في تاريخ الأدب العربيِّ القديم وتقسيم عصوره ومذاهبه وتيَّاراته النَّقديَّة، ثمَّ لمقارنة آداب العرب وفنونهم بآداب الأمم الأخرى وفنونها؛ ومن هنا تحدَّد عنوان البحث وأهميَّته الخاصَّة.

الكلمات الدالة: تاريخ الأدب العربيِّ، الأدب المقارن، سيميائيَّة الشِّعر العربيِّ، فيلولوجيا الشِّعر العربيِّ، الفارس المهزوم في الشِّعر العربيِّ، التَّحوُّل الرَّمزيِّ في الشِّعر العربيِّ.

عتَبة أولى:

أشهرُ الدّراسات الّتي نظّرت للشّعر العربيّ؛ قديمه وحديثه كانت دراسات وصفيّة تاريخيّة، وفي أغلب الأحيان كانت الدّراسات اللّاحقة تتّكئ على الدّراسات السّابقة بوصفها مُسلَّمات لا يمكن النّقاش حولها؛ فكانت آراء شوقي ضيف وطه حسين أبرز مرجعيّة تستند إليها أغلب الدّراسات حول الشّعر العربيّ القديم، مثلما كانت آراء نازك الملائكة وعزّ الدّين إسماعيل وغالي شكري موئل الباحثين في الشّعر الحديث أو الشّعريّة العربيّة المعاصرة. وقد انحصرت أبرز ملامح التّجديد في الدّراسات النّقديّة الجديدة في اتّجاه من اثنين: وصفيّ تاريخيّ أوّل يستعرض ملامح التّطوّر المتلاحقة في الشّعر العربيّ بدءًا من العصر الجاهليّ وصولاً إلى العصر الحديث. أو وصفيّ ثانٍ يأخذ فصلاً من فصول الدّراسات السّابقة، ويتّسع فيه شرحًا وتوصيفًا واستقصاءً. ويمكن القول: إنّ معظم الدّراسات الوصفيّة المعاصرة تعاني من تشتّت المصطلح واجتزاء الشّواهد المدروسة، وخصوصًا تلك الدّراسات الّتي تنظّر للحداثة الشّعريّة العربيّة وقصيدة النّثر؛ حيث يأتي كلّ باحث بمصطلحاته الّتي تساعده على إثبات وجهة نظره، وفقًا لغرض دراسته أو زاوية الرّؤية الّتي انطلق منها، وكثيرًا ما يجتزئ صاحب الدّراسة بيتًا أو أكثر من الشّعر العربيّ؛ قديمه أو حديثه من سياق النّصّ العامّ؛ ليستشهد بما انتقاه على استنتاجاته في دراسته الجديدة بوصف تلك الاستنتاجات ظاهرة شائعة أو عامّة في الشّعر العربيّ، وقد لا يكون الأمر متّفقًا في عمومه مع استنتاجات الباحث.

وفي كلا الاتّجاهين حظيت الآراء والدّراسات السّابقة بنوع من التّسليم، الّذي قد يتعرّض لهزّة مهمّة لدينا، إذا ما أردنا أن نشرع في دراسة تجلّيات الشّعر والنّثر في الحداثة الشّعريّة العربيّة بمنهجيّة تختلف عن منهجيّة كثير

من الدّراسات الوصفيّة المعاصرة، كأن ننتقي صورة شعريّة كلّيّة شائعة، ليس في عصور الأدب العربيّ المتلاحقة وحسب، بل في كثير من الآداب العالميّة أيضًا، ثمّ نجعل تلك الصّورة مادّتنا الدّراسيّة أو البحثيّة كصورة (الفارس المهزوم) ذات الظّلال المتعدّدة في الآداب العالميّة؛ حيث يكثر أن يقف الأديب في مرحلة من مراحل حياته الأدبيّة يتأمّل مسيرة حياته في نجوى ذاتيّة؛ ليكتشف انهزامَه في الحياة دون تحقيق كثير من أهدافه فيها، ثمّ يصوّر لنا نفسه الّتي تلقّت الهزيمة بكلّ عزيمة وثبات، وربّما يكون الفنّ عمومًا والفنّ الشّعريّ تحديدًا أحد الاختراعات الّتي يهرب إليها الشّعراء كي لا يموتوا من الحقيقة بحسب آراء نيتشه.

ولعلّ صورة (الفارس المهزوم) ترتبط بمرحلة النّضج الفنّيّ لدى أغلب الشّعراء، مثلما يرتبط النّزوع الحداثيّ أو التّحديثيّ بمرحلة مبكّرة من مراحل الإعلان عن تميّز تجاربهم الشّعريّة من تجارب سابقيهم من المبدعين. وقد يعترض معترضٌ، ولربّما يتساءل متسائل: هل يتطلّب فهم صورة حداثيّة ما كصورة (الفارس المهزوم) هذه العودة إلى الأدب الجاهليّ؟ وقد تقودنا هذه العودة إلى نصوص عالميّة تسبق تاريخيًّا ما وصلَنا تدوينًا من نصوص شعرنا العربيّ الجاهليّ، وقد يستغرب المتلقّي أن تكون فكرة الحداثة الشّعريّة سابقة بزمن بعيد لحركة الحداثة الشّعريّة العربيّة الّتي ارتبطت بالعصر الحديث، وربّما يفاجأ إذا عرف أنّ شاعرًا جاهليًّا مثل عنترة العبسيّ وشاعرًا عبّاسيًّا آخر مثل أبي تمّام الطّائيّ، قد أعلنا عن حداثتهما الشّعريّة منذ زمن بعيد، وربّما يكون كثير من النّصوص الشّعريّة القديمة الّتي وصلتنا نصوصًا حداثيّة أثبتت قوّتها أو تفوّقها في عصرها، وخصوصًا إذا ثبت صدق مقولة: (البقاء للأقوى) على مفردات اللّغة ونصوصها وأجناسها الأدبيّة، قياسًا على مقولة علماء الطّبيعة عندما حاولوا تصنيف الأحياء على وجه المعمورة.

انتقاء هذه الصّورة وتتبُّع تطوّراتها يساعد الباحث على تتبُّع تطوّرات الأدب وتحوّلات أساليب الشّعريّة لدى الشّعراء في الفنون والمدارس الأدبيّة العربيّة والعالميّة المتلاحقة، وخصوصًا إذا اعتمد البحث على منهجيّة السّيمياء والفيلولوجيا المقارنة لا على الدّراسات الوصفيّة التّاريخيّة السّابقة، الّتي سلّمت بآراء السّابقين بدءًا من الجاحظ الّذي أشار إلى أنّ أقدم ما وصل إلينا من الشّعر الجاهليّ يرجع إلى مئة وخمسين سنة قبل الإسلام أو إلى مئتي سنة على أبعد تقدير، وعلى أساس من رأي الجاحظ بُنيت معظم الدّراسات في الشّعر الجاهليّ، الّتي أسّست لدراسة الشّعر العربيّ في العصور المتلاحقة حتّى العصر الحديث. ولعلّ نقش عين عبدات بما يحتوي عليه من شعر عربيّ فصيح يرجع إلى خمس مئة سنة أو أكثر قبل الإسلام سيؤثّر في مسار دراسات الشّعر العربيّ عمومًا ودراسة الشّعر العربيّ الجاهليّ على وجه الخصوص، وسيدفعنا إلى قراءة نصوص عالميّة أخرى تسبق شعرنا الجاهليّ مثل ملحمة جلجامش؛ لتتبّع أفكارها وأحداثها وصورها، وسيفتح مجالًا لأسئلة أخرى مثل: ما النّتائج البحثيّة الّتي نتوقّعها لو رحنا نبحث عن فكرة أو موضوع أو صورة ما في التّراث العالميّ القديم، وتابعنا تحوّلاتها في عصور شعرنا العربيّ المتلاحقة؟ وهل يُغيّر تتبُّعنا صورة ما في الأدب العالميّ نظرتنا إلى الشّعر العربيّ الحديث أو فهمنا إيّاه؟ هل كانت ستتغيّر –جزئيًّا أو كلّيًّا– نتائج البحوث والدّراسات الّتي سبقت نشر نقش عين عبدات سنة 1979م، لو أنّها اطّلعت على هذا النّقش بوصفه من أقدم الشّعر العربيّ الجاهليّ الّذي وصل إلينا، وخصوصًا لو اعتمد أصحابها منهجيّة الفيلولوجيا المقارنة، أو اختارت صورة ما، وراحت تبحث في تطوّراتها المتلاحقة عبر العصور؟

القارئ الّذي اطّلع على نصوص قديمة، مثل: ملحمة جلجامش ونقوش عربيّة مثل: عين عبدات والنّمارة وزَبَد، ومرّ بمقولة الجاحظ النّقديّة حول أقدم نصّ

عربيّ من نصوص الشّعر الجاهليّ، سيجد نفسه مدفوعًا لتتبّع تجلّيات بعض هذه النّصوص وتأثيراتها؛ ليس في الأدب العربيّ وحسب، وإنّما في الأدب العالميّ؛ شعره ونثره أيضًا، مثل رسالة الغفران لأبي العلاء المعرّيّ ورسالة التّوابع والزّوابع لابن شُهيد الأندلسيّ والفردوس المفقود لمِلتون، والحياة الجديدة لدانتي.

وربّما سيشعر القارئ بأنّه رأى بعضًا من ملامح (الفارس المهزوم)، أو تراءى له شيء من ظلال صورته في شعر الحداثة العربيّة حين يتقاطع بعضٌ من ملامح تلك الصّورة مع بعضٍ من ملامحها في رواية (الدّون كيشوت) لسرفانتس، ولعلّه سيشعر بما يجذبه لتتبّع صورة هذا (الفارس المهزوم) في شعر نزار قبّاني ومحمود درويش ومحمّد الماغوط؛ ليرى-بعد ذلك-تحوّلها إلى صورة (الفارسة المهزومة) كما في شعر سعاد الصّباح وأغنية نجاة الصّغيرة (لا تنتقد)، وربّما أحسّ ببعض تحوّلات هذه الصّورة في واحد من النّصوص السّينمائيّة السّوريّة القديمة، كفيلم (رسائل شفهيّة) لعبد الحميد عبد اللّطيف، وقد يتابع المتلقّي تقصّي ظلال تلك الصّور وبعض النّماذج الفنّيّة المرتبطة بها في غير نصّ من نصوص الدّراما والأغنيات العربيّة كنموذج (مرسول الحبّ) أو (سفير العاشق الولهان) إلى حبيبته، ولربّما يتشكّل لديه تصوّر عن الطّريقة الّتي بدأت فيها تلك الصّور والنّماذج تتوالد في نصوص الحداثة العربيّة، ولعلّه سيتساءل: كيف راحت تلك الصّور تتنقّل بين الشّعر والنّثر والغناء والدّراما والسّينما؟ وربّما يستشرف شيئًا من شكل الصّورة الّتي ستكون عليها بعض نصوص شعرنا العربيّ في مرحلة ما بعد الحداثة.

مقدّمة:

شعر الحداثة العربيّة الّذي نتعايش مع نصوصه كلّ يوم؛ تلقّيًا وإبداعًا في الصّحف والجرائد والمجلّات والأمسيات والمجموعات والدّواوين الشّعريّة، ونقدًا في المؤتمرات العلميّة والحلقات البحثيّة، لم يظهر فجأة، ولم يأت من فراغ، إنّما هو امتداد لإبداع أسلافنا الشّعراء، وشقيق لأجناس القول الأخرى؛ كالمَثَل والخطبة والمقامة والخاطرة والمقالة والقصّة والرّواية والمسرحيّة من فنون الكلام العربيّ الأخرى. وإن اختلفت ملامح هذا الشّقيق عن ملامح شعرنا الجاهليّ، أو تميّز من فنون القول الأخرى، أيُعدّ هذا الاختلاف والتّمايز عيبًا جينيًّا وراثيًّا فيه، أم أنّ هذا الاختلاف والتّمايز بين فنون القول وأجناسه سنّة طبيعيّة يقرُّ بها العلم والبحث العلميّ، وتعقد النّدوات والبحوث والمؤتمرات للوقوف عند أبرز تطوّراتها ومظاهرها وأسبابها ومسبّباتها؟

ألا يقود البحث في أصل هذه الأجناس وتطوّر تلك الفنون وتبادل تأثيراتها إلى البحث في أصل اللّغة العربيّة ونشأتها وتطوّرها ما دامت اللّغة مادّة هذه الفنون والأجناس؟ إذا كانت نصوص الأدب الشّفويّة الأولى قد ذهبت أدراج الرّياح، فإلى أيّ حقبة زمنيّة تنتمي تلك النّصوص الأدبيّة الّتي وصلتنا تدوينًا؟ أكانت هذا النّصوص وليدة الحَدْس أو الموهبة أو المصادفة أم أنّها وليدة التّجريب والتّطوّر والتّقليد والاستفادة من نصوص سابقة تشبهها أو تختلف عنها؟ أدُوِّنت نصوص الشّعر الأولى أمّ أنّ هناك فاصلًا زمنيًّا بين تناقل الفنون والآداب بالإنشاد والمشافهة من جانب واختراع الكتابة وتدوين الآداب من جانب آخر؟ كيف كان شكل الكتابة الأوّل؟ وبأيّ لغة دوّنت نصوص الأدب العالميّ الأولى؟ وإلى أيّ حدّ كان المكتوب أمينًا في نقل النّصّ المنطوق؟ وإذا كانت ملحمة جلجامش وآداب السّومريّين والأكديّين في بلاد الرّافدين من أقدم النّصوص المدوّنة قي الأدب العالميّ، فمن الّذي ترجم هذه النّصوص؟ وهل

يمكن ترجمة الأدب؟ وإلى أيّ مدى يتوافق النّصّ المترجم مع النّصّ الأصليّ؟ وهل تُسهم ترجمة الأدب لدى هذه الأمّة في تطوّر الأدب أو حداثته لدى أمّة أخرى حين يطّلع أدباؤها على الأدب المترجم الجديد؟

أَبَلَغت مسألة تجنيس الحداثة الشّعريّة العربيّة هذا المبلغ من الأهمّيّة كي يُحيجنا البحث فيها إلى هذه العودة التّاريخيّة الطّويلة كلّها؛ حتّى ندرك شيئًا من تأثيرات الشّعر والنّثر في نصوص الحداثة الشّعريّة العربيّة؟ أمّ أنّ فنون الأدب وأجناس القول سلسلة دائريّة مترابطة من الحلقات المتّصلة، ما إن تمسك بحلقة منها حتّى تنتقل إلى أخرى قبلها، أو بعدها؛ لتكتشف أنّك تدور في حلقة دائريّة طويلة من حلقات أجناس القول وفنونه؟

ألا ترى معي أنّ البحث في نشأة الشّعر وتطوّر الأجناس الأدبيّة والدّراسة في أيّ مرحلة تاريخيّة من مراحل الشّعر والشّعريّة أو السّرد والسّرديّة تحتاج إلى دراسة المراحل التّاريخيّة الأخرى السّابقة لها؛ حتّى يسير البحث في خطا ثابتة؛ تنقلنا بسلاسة إلى المرحلة التّاريخيّة التّالية لها؟ ولربّما تقودنا هذه الأرضيّة الثّابتة إلى استشراف بعض السّمات الّتي ستتبدّى في أدب المستقبل. أليس البحث في تاريخ الأدب وتطوّراته بحثًا في اللّغة وتطوّر نصوصها بين المنطوق والمكتوب والأصليّ والمترجم؟ أتخضع نصوص الأدب وسائر نصوص اللّغة لمبدأ التّطوّر أم اللّغة بعيدة عن هذا التّطوّر؟ أتُخلِص النّصوص الأدبيّة لدلالاتها الأولى، وتحتفظ بها، أم أنّ هذه الدّلالة تتطوّر، وتتحوّل رمزيًّا باستمرار؟ ما معنى هذا التّحوّل الرّمزيّ؟ ومن الّذي يحدّد دلالات النّصّ وتحوّلاتها؟ أمرسلُ النّصّ أم متلقّيه؟ وإذا كان للمتلقّي دورٌ مهمّ في تحديد دلالة النّصّ وتوجيهها، أتحظى دلالات النّصّ بفهم واحد مشترك لدى المتلقّين جميعهم؟ أم أنّها تختلف من متلقٍّ إلى آخر؟

لتقديم شيءٍ من الإضاءة حول الأسئلة السّابقة، أو لتشكيل صورة عامّة عنها، لا بدّ لنا من أن نستهلّ الفصل الأوّل من دراستنا هذه بتأسيس نظريّ.

الفصل الأوّل

الأجناس الأدبيّة وتحوّلاتها الرّمزيّة بين الملفوظ والمكتوب

(تأسيس نظريّ):

الحياة سيرورة دائمة، وتطوّر مستمرّ، وجريان متواصل مثل نهر هيراقليطس الّذي لا نستطيع أنّ نستحمّ فيه مرّتين. وبما أنّ الأشياء لا تثبت على حال واحدة فإنّ التّعبير عنها لا يكون بطريقة واحدة؛ فتوصيف الأشياء المتعدّدة يحتاج إلى ألفاظ متمايزة؛ وهذا يعني أنّ ألفاظ اللّغة مثَلُها مَثُل الحياة، تسير في تطوّر مستمرّ، وتتموّج في تحوّل رمزيّ دائبّ، و«النّتيجة المستفادة تكمن في إدراكنا لجدليّة العلاقة بين المعرفة والحياة من حولنا، فهي لا تثبت على حال واحدة، بل تتحرّك متجدّدة، حتّى الأبحاث اللّغويّة والدّراسات الأدبيّة لا بدّ لها من أن تجمع بين الأصالة القديمة واللّبوس الجديد، وإلّا آلت حدودًا مجرّدة»(1) تضيء بعض جوانب المسألة، دون أن تستكمل جوانبها الأخرى؛ لتقترح لها حلولًا علميّة مناسبة.

ولعلّ هذا التّجدّد هو ما دفع أناتول فرانس إلى تمييز فكرة الفنّان المقصودة من كيفيّة استيعابها في عمله الإبداعيّ ضمن سيرورة حياته التّاريخيّة، فقد وجد أنّ دلالات الأعمال الخالدة تتحوّل رمزيًّا باستمرار، ولا تثبت على حال واحدة أبدًا، فقد نفهمها على غير ما رمى إليه مبدعوها؛ وذلك لتطوّر اللّغة المستمرّ، وتحوّل دلالاتها في أذهان المتلقّين؛ لذلك قال: «أجرؤ على التأكيد بأنّه لم يحتفظ أيّ بيت شعر من (الإلياذة) أو (الكوميديا الإلهيّة)، في فهمنا له. بذلك المعنى الأوّليّ المقصود. فالحياة تعني التّجدّد، التّغيّر، وحياة أفكارنا الفانية الّتي يُسطِّرها القلم تخضع لهذا القانون: تستمرّ، يستمرّ بقاؤها، لكن في تغيّر مستمرّ إلى أن تصبح هذه الأفكار أكثر فأكثر بعيدة. غير مشابهة لما كانت عليه حين ولادتها. إنّ ما سندهش به الأجيال التّالية؛ ما سيعجبها في أعمالنا غير معلوم بالنّسبة لنا إطلاقًا»(2).

والحقّ أنّ كلامنا الملفوظ أو المنطوق في تطوّر مستمرّ وتدفّق متواصل مثله كمَثل الحياة؛ إذ إنّنا نبدّل كثيرًا من الألفاظ الّتي نتواصل بها بشكل يوميّ؛ فتموت طائفة من الألفاظ، وتولد طائفة ثانية، وتتجمّد طائفة أخرى عند دلالات محدّدة، في حين تتطوّر دلالات ألفاظ كثيرة بشكل بطيء مع مرور الزّمن بتأثير مباشر من السّياقات الّتي تُستخدَم فيها، ولكنّنا قلّما نشعر بهذا التّطوّر والتّحوّل إلّا في المختبرات اللّغويّة، الّتي تقارن نصًّا لغويًّا مسجّلًا سابقًا بنصّ لغويّ مسجّل لاحق، أو تقارن نصًّا أو نقشًا مدوّنًا بنقش مدوّن آخر، مع أنّ النّقوش والمدوّنات القديمة لا تُغني أبدًا عن النّصّ المنطوق؛ لكنّنا مضطرون إلى الاعتماد عليها؛ حيث لا سبيل لنا إلى سماع لغة أسلافنا من عهد آدم–عليه السّلام–إلى يومنا هذا، وتبقى خصائص اللّغة المنطوقة مختلفة عن خصائص اللّغة المكتوبة في كثير من الصّفات والجوانب، وما الكتابة «إلّا وسيلة ناقصة للتّعبير عن الأصوات اللّغويّة»[3]؛ فقد كشفت محاولات نطق الصّوائت أو حرف العلّة أو المدّ اللّين في النّقوش السّاميّة المدوّنة عن صعوبات وتحوّلات كثيرة، وبشكل خاصّ في تلك الكلمات الّتي أُهملت فيها تلك الحروف، ولم يرمز فيها لتلك الأصوات برموز في صلب الكلمات، بل استعاضوا عنها بالحركات في وقت متأخّر، وربّما رسموا هذه الحركات حينًا، وأهملوها حينًا آخر[4].

وتأتي مرونة اللّغة الإنسانيّة وقابليّتها للتّطوّر الدّلاليّ والتّحوّل الرّمزيّ بوصفها واحدة من أكثر وسائل التّفكير البشريّ مرونة واستخدامًا من كونها ملكاً لأفراد الأمّة جميعهم، كلّ فرد يسهم في تطوّراتها وتحوّلاتها في جانب وقدْر محدّدين يختلفان عمّا يقوم به هذا الفرد أو ذاك، فإسهامات قسّ بن ساعدة الإياديّ وامرئ القيس والمتنبّي ونزار قبّاني، مثلًا، في مجال التّطوّر اللّغويّ والتّحوّل الرّمزيّ تختلف عن إسهامات غيرهم من الخطباء والشّعراء والرّجّازين والقضاة على مرّ العصور. ويظلّ الرّصيد اللّغويّ لدى أمّة ما خاضعًا إلى مبدأ

التّطوّر المستمرّ والتّحوّل الرّمزيّ المتواصل، ويشمل هذا الجانب من التّطوّر والتّحوّل الرّمزيّ في دلالات المفردات اللّغويّة أكثر المفردات استعمالًا وشيوعًا، إلّا أنّ تحوّلاتها تجري بصورة بطيئة؛ ومن هنا جاء مفهوم السّاعة اللّغويّة؛ ليقيس تطوّرات اللّغة والتّحوّلات الرّمزيّة في استعمالها وتوظيف دلالات مفرداتها، «بيد أنّ فكرة السّاعة اللّغويّة لم تظهر على الرّغم من ذلك إلّا في [الأربعينيات من القرن العشرين]، وأثارت معها عديدًا من القضايا والأسئلة؛ مثل: هل عقرب السّاعات في السّاعة اللّغويّة يتحرّك بمعدّل بطيء وثابت؟ هل معدّل تغيّر رصيد الكلمات الأساسيّة في اللّغة ثابت ومطّرد؟»[5]. ويبقى الشّيء المؤكّد أنّ السّاعة اللّغويّة بوصفها أداة لقياس التّطوّرات اللّغويّة وتحوّلاتها الرّمزيّة عبر الزّمن «ليست مثل السّاعة المشعّة من حيث الدّقّة والشّمول –فاللّغة نتاج مجتمع وليس نتاج الطّبيعة– وفضلًا عن ذلك فإنّ معدّل التّغيّر بطيء للغاية ممّا يضطرّ المرء إلى أن يتّخذ في قياسه وحدات زمنيّة بعيدة تقدّر بمئات وآلاف السّنين»[6].

وهنا يمكننا أن نتساءل: ما معنى التّحوّل الرّمزيّ؟ وكيف لنا أنّ ندرس درجاته في نصوص قديمة ومدوّنات تعود إلى عصور متلاحقة، يختلف بعضها الأوّل عن بعضها الآخر من حيث القِدَم والأسبقيّة التّاريخيّة في ظلّ معاناتنا من ضياع النّصّ المنطوق واستحالة العثور عليه؟ وما الفائدة أو الفوائد المرجوّة من هذه الدّراسة؟

يقع هذا الجانب اللّغويّ من الدّراسة في حيّز فقه اللّغة المقارن أو ضمن مجال الدّراسات الفيلولوجيّة المقارنة، الّتي تسعى إلى «إعادة تكوين اللّغة أو حضارة الأسلاف المشتركين بشكل دراماتيكيّ حيّ، [الّتي تبدو] أمرًا مستحيلًا في غياب الوثائق الّتي لا يمكن أن ينوب عنها أيّ شيء آخر»[7]، وحين نكوّن صورة أو تصوّرًا عن حضارة أسلافنا المشتركين (ساميّين وآريّين) نستطيع

أن نجعل من هذا التّصوّر نقطة بداية مهمّة ننطلق فيها في دراسة التّطوّرات الدّلاليّة والتّحوّلات الرّمزيّة بالاستفادة من مفهوم السّاعة اللّغويّة الّذي يضبط تطوّرات اللّغة وتحوّلاتها الرّمزيّة بشكل منهجيّ، والحقّ أنّ تكوين الصّورة عن تراث أجدادنا لا يكفي لانطلاقاتنا دون تمثّل هذا التّراث؛ لأنّه لا وجود لحاضر أو مستقبل منفصلين عن تراث الأجداد، فالتّراث لا يقتصر على «الكتب والمحفوظات والإنجازات الّتي نرثها عن الماضي، وإنّما هو القوى الحيّة الّتي تدفعنا باتّجاه المستقبل»[8] أيضًا.

يتقاطع التّحوّل الرّمزيّ مع مصطلح التّطوّر الدّلاليّ في مجموعة من جوانبه، ويشترك معه في جملة من الأسباب والنّتائج، مثلما يتقاطع مع مصطلح الانزياح في بعض الجوانب الأخرى؛ ومن هنا يمكننا وصفَ كلّ تحوّل رمزيّ بأنّه تطوّر لغويّ أو انزياح دلاليّ، والعكس ليس صحيحًا بشكل دائم؛ إذ يعني التّحوّل الرّمزيّ الّذي نحن في صدده: تطوّرًا لغويًّا أو انزياحًا دلاليًّا خاصًّا محكومًا بلحظة تزامنيّة سياقيّة ضمن نسق النّصّ الفنّيّ، تكتسب فيه العلامات اللّسانيّة داخل نسقها مجموعة من القيم والدّلالات الرّمزيّة والخصائص الجماليّة الجديدة، الّتي لم تكن موجودة فيها بمستواها المعجميّ المفرد. ومثالًا على جماليّة التّحوّل الرّمزيّ من الدّلالات البسيطة إلى دلالات عميقة نذكر ههنا نصًّا بعنوان (شاخصة) من نصوص محمّد الماغوط الحداثيّة القصيرة في مجموعته (سيّاف الزّهور)[9]:

«الالتزام بقواعد المرور ذوق وأمان وحضارة»

أخي السّائق: لا تعبر على ممرّ المشاة

اعبر على المشاة.

لو بدأنا من اللّغة المنطوقة منذ عهد آدم، عليه السّلام، حين علّمه **الله** الأسماء

كلّها، وافترضنا أنّها بدأت تتطوّر وتتحوّل بشكل مطّرد بطيء، ثمّ انتقلنا إلى نقوش السّاميّين والآريّين من أبناء نوح، عليه السّلام، فإنّ مقارنة أقدم النّقوش والمدوّنات على سطح الأرض بلاحقاتها سيعطينا صورة عن لغة البشر وتطوّراتها الدّلاليّة المستمرّة وتحوّلاتها الرّمزيّة المتلاحقة على مرّ العصور، وستنعكس هذه المقارنة بشكل إيجابيّ كبير على فهمنا تطوّر الأجناس الأدبيّة وتحوّلاتها المستمرّة من ناحية أولى، وسيعيننا على فهم الحداثة الشّعريّة الّتي لا يمكن لنا أنّ نفهمها على نحو دقيق دون العودة إلى الجذور والتّراث من ناحية أخرى؛ فشعراء الحاضر هم أبناء شعراء الماضي، وشعراء المستقبل هم الأحفاد، و«المتنبّي مخبوء في شوقي، وأبو تمّام في السّيّاب، وعمر بن أبي ربيعة في نزار قبّاني»[10].

تكشف مقارنة المدوّنات التّصويريّة في الكهوف والمعابد بالنّصوص السّومريّة والبابليّة والأكديّة المكتوبة بالخطّ المسماريّ عن تطوّرات كبيرة في لغة البشر وطرائق تفكيرهم؛ لأنّ اللّغة «مرآة الأمّة وصورة لماضيها وحاضرها، وهي قويّة الاتّصال بالتّفكير، فهي ثياب الأفكار الّتي تتجلّى فيها، وهي الرّموز الّتي تقيّد المعاني، وتنقلها من إنسان إلى آخر. ولهذه الصّلة بين اللّغة والفكر كان استعمال اللّغة جاريًا على طريقة التّفكير وما للعقل في هذا الصّدد من أساليب وخصائص»[11].

ولعلّنا نجد في انتقال التّدوين أو الكتابة من النّمط التّصويريّ الحسّيّ إلى نمط الحروف التّجريديّة المسماريّة ما يبشّر بقدرة هذه اللّغة التّجريديّة على تسجيل النّصوص المهمّة في وقت قريب لاحق؛ لتغدو النّصوص المسجّلة بهذه اللّغة التّجريديّة من أقدم النّماذج الأدبيّة البدئيّة الّتي وصلتنا كملحمة جلجامش وأسطورتي الخلق والطّوفان؛ ممّا يساعد على دراسة تطوّراتها وتحوّلاتها في الحضارات المتلاحقة؛ حيث يؤكّد الدّكتور خزعل الماجديّ الأصل

السّومريّ لملحمة الطّوفان –على حدّ تعبيره–، ويرى أنّ الرّواية البابليّة وسّعت تفصيل الرّواية السّومريّة، ثمّ «نقلتها التّوراة بصياغة جديدة»[12]، وكثيرًا ما كشفت مضامين رُقم إيبلا عن «مدى استيحاء التّوراة من تلك الآداب والعقائد والأحداث القديمة»[13]، وقد جاء في أسطورة الطّوفان البابليّة هذا الاقتباس[14]:

ذهب النّاس إلى (أتراحاسس) واسع الحكمة والفهم، وشكوا إليه حالهم، وطلبوا منه أن يدعوا ربّه (إيا) لكي ينزل عنهم المجاعة والظّلم ففعل ذلك (أتراحاسس)؛ ولأنّ (إيا) هو الّذي خلق الإنسان وأحبّه فإنّه أجاب طلب (أتراحاسس)، ورفع مزلاج البحر العميق وعارضته؛ فتدفّق الماء إلى الأرض، وروى الحقول، وازدهرت الحياة؛ فأغضب تصرّف (إيا) هذا الإله (آنو) وإله (الأنونانكي) فقال (آنو):

إنّ (إيا) كان يرفع النّير دائمًا عن الإنسان، ويقيم الحرّيّة، ويطلق الرّخاء للنّاس، وإنّه برغم الأوامر الّتي صدرت بسدّ عوارض مياه العمق إلّا أنّ (إيا) أطلقها، ودفق الماء إلى الأرض، وأنهى عقاب المجاعة.

لعلّ دراسة هذه النّماذج الأدبيّة البدئيّة في ملحمة جلجامش وأسطورتي الخلق والطّوفان تكشف كثيرًا من الجوانب المهمّة في تطوّرات اللّغة الدّلاليّة وتحوّلاتهما الرّمزيّة، وتوضّح شيئًا من أثر هذه التّطوّرات والتّحوّلات في تطوّر الأجناس الأدبيّة وتحوّلاتها؛ حيث نرى شيئًا من تجلّيات أسطورة الطّوفان البابليّة في أسطورة بروميثيوس اليونانيّة حين سرق النّار من جبال الأولمب؛ حيث الآلهة، وأعطاها للبشر، ثمّ نلمح شيئًا من ظلال هذه الصّورة في قصيدة (هل عندك شكّ) لنزار قبّاني، حين قال:

هل عندك شكّ أنّك جزءٌ من ذاتي؟/ وبأنّي من عينيك سرقتُ النّار.../ وقمتُ بأخطر ثوراتي.

ويعني النّموذج البدئيّ archetype لدى نور ثروب فراي الصّورة الرّاجعة

أو النّموذجيّة، ويوضّح لنا تصوّره لمفهوم النّموذج البدئيّ قائلًا: «وأعني بالنّموذج البدئيّ رمزًا يربط قصيدة بأخرى وبالتّالي [يعمل] على توحيد تجربتنا الأدبيّة وتكاملها. وبما أنّ النّموذج البدئيّ يُعنى أوّل ما يُعنى بالأدب من حيث هو واقعة اجتماعيّة وطرز من طرز الاتّصال – بدراسة الأعراف والأنواع، يقوم النّقد البدئيّ بمواءمة للقصيدة في كيان الشّعر بأكمله»[15].

وتشكّل النّماذج البدئيّة قوالب فنّيّة، أو أعرافًا أدبيّة أو ما يشبه الأعراف الأدبيّة على أقلّ تقدير، وقضيّة الأعراف الأدبيّة هذه تدفع المبدع، وهو في طور إنتاج نصّه الفنّيّ، إلى التّساؤل: «كيف يتمكّن الفنّ من أن يكون قابلًا للإيصال؟ لأنّ الأدب، بكلّ وضوح، تقنيّة للتّواصل، مثله في ذلك مثل البنيات اللّفظيّة التّقريريّة»[16]. وفي غالب الأحيان يجد المبدع ضالّته في القراءة إذا ما أراد لنصّه الأدبيّ التّفوّق والامتياز؛ فيطّلع على كثير من النّماذج البدئيّة، ويحاول أن يكون مشبعًا بأصالة التّراث العالميّ قبل أن يقدّم لنا خصوصيّة إبداعه من خلال نموذج فنّيّ جديد. وكثيرًا ما يرجع المبدعون إلى أساطير الخلق والتّكوين الأولى؛ فيستلهمون منها نماذجهم الفنّيّة الجديدة، ويسقطون عليها واقعهم الجديد بالاستفادة من جماليّة التّحوّل الرّمزيّ في اللّغة.

ولعلّ مقارنة أسطورتي الخلق والطّوفان البابليّتين بأسطورتي الخلق والطّوفان في الميثولوجيا العبريّة ستكشف لنا أيضًا عن كثير من التّحوّلات الرّمزيّة خلال انتقالهما من الحضارة البابليّة إلى كتاب العهد القديم، وبدورنا سنرى كثيرًا من التّحوّلات الرّمزيّة إذا ما قارنّا قصّتي الخلق والطّوفان العبريّتين المدوّنتين باللّغة الآراميّة[17] بقصّتي الخلق والطّوفان بالخطّ المسماريّ في حضارة ما بين النّهرين؛ لنلحظ تطوّرًا كبيرًا في أشكال الحروف ودلالات الألفاظ وتحوّلات رمزيّة كبرى في طرائق تفكير البشر. في حين يبدو الإله في الميثولوجيا المصريّة قريبًا من واقعيّة البشر، وهو يقوم بخلق العالم «عن

طريق الاستمناء، وهي طريقة منطقيّة إلى حدٍّ كافٍ للرّمز إلى عمليّة خلق العالم يقوم بها إله مصريّ، ولكنّها ليست الطّريقة الّتي ينبغي أن نتوقّع وجودها عند هومر، لكيلا نتحدّث هنا عن العهد القديم. منذ أن تابع الشّعر الدّين في مراعاة الخلقيّ غدت النّماذج البدئيّة في الدّين والشّعر وثيقة الصّلة، كما هي عند دانتي. بهذا التّأثير صارت مخيّلة الكشف الجنسيّ، على سبيل المثال تنحو إلى أن تكون أمويّة أو عذراويّة...إنّ صفة الفنّ الّتي سمّاها أرسطو Spoudaios، وترجمها ماثيو أرنولد بـ(الجدّيّة العليا) إنّما تنتج من هذا التّقارب بين الدّين والشّعر ضمن إطار خلقيّ مشترك»[18].

من مقارنة أسطورة الخلق العبريّة اللّاحقة بنصوص بلاد الرّافدين ومدوّنات المصريّين القديمة نستطيع الاستنتاج أنّ تطوّرات اللّغة وتحوّلاتها الرّمزيّة في المنطوق تسير ببطء وسلاسة ودون وعي في غالب الأحيان، ولا يلحظها إلّا الباحث المدقّق؛ لكنّها ما تلبث أن تتكشّف لنا جوانبها المتعدّدة عند الشّروع بتدوين نصوص التّراث بعدما طرأت عليها تحوّلات رمزيّة شفويّة متعدّدة من خلال مقارنة التّدوين الجديد بالتّدوينات السّابقة. وفي غالب الأحيان لا تشكّل التّطوّرات الدّلاليّة تحوّلات رمزيّة ملحوظة يمكن الاعتماد عليها في الدّراسات الفيلولوجيّة المقارنة إلّا بمرور مدّة زمنيّة طويلة نسبيًّا، قد تمتدّ من مئة عام إلى خمس مئة عام، وربّما يحتاج التّحوّل الرّمزيّ التّطوّر الدّلاليّ في المنطوق إلى تطوير في أشكال الحروف وتدوينها؛ لتستوعب التّحوّل الرّمزيّ، وتعبّر عن التّطوّر الدّلاليّ بشكل أفضل، ويمكننا أن نلحظ تطوّر أشكال الحروف والتّحوّلات الدّلاليّة الّتي طرأت على رسمها ودلالاتها في النّقوش الأكديّة والبابليّة والكلدانيّة حين راح يعلو شأن اللّغة الآراميّة، حتّى أصبحت اللّغة اليوميّة لكثير من المدن بين شرق المتوسّط وسهول بلاد الرّافدين[19]. ولعلّ الرّبط بين لغات النّقوش المتعدّدة في هذه المنطقة وأعمارها الزّمنيّة قِدَمًا أو حداثةً يكشف في وجه من وجوهه عن الانتقال من سيادة لغة سابقة إلى سيادة لغة جديدة

على مستوى التّواصل والتّدوين، مثلما اكتسبت اللّغات الّتي دُوِّنت بها الكتب المقدّسة أهمّيّة خاصّة كالآراميّة والعبريّة والعربيّة والسّريانيّة، وقد ظلّ الكتبة السّريان يشغلون وظائف مرموقة في العصور الإسلاميّة الأولى مع ازدهار العربيّة وسيادتها بوصفها لغة الدّين الإسلاميّ الجديد[20].

ومُتَتَبِّعُ التّطوّر الدّلاليّ في عربيّة العصر الجاهليّ يدركُ كثيرًا من التّطوّرات الدّلاليّة الّتي مرّت بها بعض الألفاظ العربيّة من العصر الجاهليّ إلى وقتنا الرّاهن، فقد تطوّر معنى لفظة أدب[21] –على سيبل المثال– من معنى المأدبة والوليمة في العصر الجاهليّ إلى معنى جامع لمجمل أصناف الثّقافة والمعرفة، فقد قال طرفة بن العبد[22]:

نحن في المشتاة ندعو الجفلى   لا ترى الآدب فينا ينتقر

والحقّ أنّ اللّغة المنطوقة تتطوّر باستمرار، وقد لا نشعر بتطوّرها إلّا على شكل قفزات تطوّريّة انتقاليّة عند تدوين نصٍّ على درجة عالية من الأهمّيّة كتدوين القرآن الكريم؛ ولهذا لم يتفرّد شخص واحد بجمعه، بل شُكِّلت لجنة رباعيّة لتدوينه بين دُفَّتَي المصحف في عهد عثمان بن عفّان رضي **الله** عنه، ولم يكن ذلك إلّا تحسّبًا لاختلاف بين أعضاء اللّجنة على مستوى نُطق اللّفظة أو تأويل دلالتها، وقد حُسم هذا الأمر لصالح اللّهجة القرشيّة، الّتي نزل بها القرآن الكريم. وكان لا بدّ لأعضاء لجنة التّدوين من دراية بفنون اللّغة العربيّة: كالكتابة والتّرجمة والتّطوّر الدّلاليّ؛ من حيث رسم الحروف والكلمات ودلالات معانيها؛ وذلك لقداسة النّصّ الّذي سيدوّن في هذه اللّحظة التّاريخيّة؛ فالقرآن الكريم عقيدة الأمّة ودينها ودستورها وقانونها. وقد كان معاوية بن أبي سفيان –رضي **الله** عنه– ممن يعرفون الكتابة، وكان ممّن كتبوا الوحي عن رسول **الله** –صلّى **الله** عليه وسلّم– ولعلّه تعلّم الكتابة من جدّه حرب بن أميّة، أو سفيان بن حرب؛ حيث ذكر السّيوطيّ في المزهر أنّ مرامر بن مرّة، وأسلم بن

جدرة الطّائيّين كانا أوّل من كتب الخطّ العربيّ المعروف بخطّ الجزم في تلك الأيّام، وعلّماه أهل الأنبار؛ «فتعلّمه بشر بن عبد الملك أخو أُكيدر بن عبد الملك الكندي، صاحب دومة الجندل، وخرج إلى مكّة، فتزوّج الصّهباء بنت حرب بن أميّة أخت أبي سفيان، فعلّم جماعة من أهل مكّة، فلذلك كثر من يكتب بمكّة من قريش، فقال رجل من أهل دومة الجندل من كندة يمنُّ على قريش بذلك:

ولا تجحدوا نعماء بشر عليكمو   فقد كان ميمون النّقيبة أزهرا
أتاكم بخطّ الجزم حتّى حفظتمو   من المال ما قد كان شتّى مبعثرا
فأجريتمُ الأقلام عَودًا وبَدْأَةً   وضاهيتمو كتّاب كسرى وقيصرا»[23].

إلّا أنّ الدّكتور شوقي ضيف يضعّف هذه الرّواية؛ لأنّها «لا تتّفق ووثائق النّقوش الّتي كشفت في الحجاز، ودرسها علماء اللّغات السّاميّة، فقد وجدوا نقوشًا حجازيّة وغير حجازيّة تصوّر انتقال الخطّ الآراميّ إلى خطّ نبطيّ، ثمّ انتقال هذا الخطّ إلى الخطّ العربيّ»[24]. ويرى ضيف أنّه من المحقّق أنّ الأنباط كانوا عربًا يتخاطبون بالعربيّة، ويتكلّمونها في أحاديثهم اليوميّة، «إلّا أنّهم اختلطوا بالآراميّين عن طريق التّجارة، وأخذوا عنهم أبجديّتهم، أو خطّهم، وكتبوا به نقوشهم؛ لذلك يعدّهم بعض الباحثين من الآراميّين»[25]، الّذين «استطاعوا أن يكوّنوا لهم إمارة بين بابل والخليج العربيّ، عُرفت باسم كلد، ومنها أُخذ اسم الكلدانيّين. ونراهم في القرن الثّالث عشر ق.م ينزحون إلى أراضي الرّافدين: دجلة والفرات في الشّمال، ويُعرف هؤلاء النّازحون باسم آرام النّهرين»[26]. ولعلّ ضيف يرجّح تأثّر الخطّ العربيّ بالخطّ الآراميّ بالاستناد إلى الوثائق التّاريخيّة، مقارنة برواية السّيوطيّ الّتي تشير إلى تعلّم أهل مكّة الخطّ من أهل الأنبار، ولا أرى خلافًا كبيرًا بين الرّوايتين؛ إذ لا يُستبعد أن يكون أهل الأنبار قد كتبوا بالخطّ الآراميّ، وطوّروه مثلما طوّره الأنباط في البتراء.

ولعلّ تطوّر دلالات النّصوص وتحوّلاتها الرّمزيّة بين المكتوب والمنطوق دفعت الأب ريشار سيمون إلى إثارة عدد من المسائل الّتي تتعلّق بالأسباب الّتي حملت رجال الكنيسة على اتّهام اليهود بإفساد نصّ الكتاب المقدّس، وقد وجد أنّهم كانوا يسعون من خلال إفساد النّصّ المكتوب إلى «إنكار ظهور المسيح المسيحيّ في التّاريخ؛ حيث ورد في الكتاب على لسان طائفة من المؤلّفين أنّ اليهود تعمّدوا تزوير النّبوءات واختزال تسلسل الأحداث متلاعبين بسياق الزّمن التّاريخيّ، ليبرهنوا أنّ السّاعة المسيحانيّة لم تحن بعد. [وقد تنبّه سيمون إلى] أنّ الكنيسة في عهودها الأولى لم تكن تملك إلّا نسخة واحدة من الكتاب المقدّس هي التّرجمة السّبعينيّة؛ ممّا جعل المسيحيّين لدى مواجهتهم اختلاف النّصوص يسارعون إلى إسقاط كلّ ما لا يُطابقها؛ إذ يعتبرونه تحريفًا مقصودًا للنّصّ الإلهيّ الصّحيح. هكذا تكون أحكام الآباء المُسبقة على اليهود عائدة، في نظر سيمون إلى جهلهم لكلّ ما عدا التّرجمة السّبعينيّة الّتي شكّلت يومها بالنّسبة إليهم المُعطى اليقينيّ الوحيد»(27).

ويمكننا أن نشير ههنا إلى أنّ تأثيرات التّحريف والتّحويل والتّطوّر والتّحوّل في النّصّ الشّفهيّ (المنطوق أو الملفوظ) قد تمرّ بسلاسة وسهولة، وقد لا ينتبه أحد من غير المختصّين إليها، وتبدو هذه الفكرة بصورة جليّة مع تدوين التّرجمة السّبعينيّة للتّوراة، الّتي نشأت في ظلّ الحاجة الماسّة لها داخل المجتمع اليهوديّ، الّذي «نسي أفراده لغتهم الأصليّة؛ [حيث] صعب على عامّتهم وخاصّتهم فهم التّوراة وقراءتها في لغتها العبريّة»(28)؛ ممّا دعا إلى الاحتفاظ بصورة مطبوعة منها، قبل تعرّضها –كسائر نصوص اللّغة المنطوقة– إلى مزيد من التّطوّرات والتّحوّلات، في حين يبدو لنا أنّ المنسوخ أو المكتوب أكثر استقرارًا ورسوخًا، ويبدو تحويله أكثر صعوبة من تحوير النّصّ المنطوق.

وفي هذا المقام يبدو لي أنّ أعمال كلٍّ من: أبي الأسود الدّؤليّ في مجال تنقيط الإعراب في القرآن الكريم، ونصر بن عاصم في مجال تنقيط الإعجام، ويحيى بن يعمر حين نقط مصحفًا لابن سيرين، لم تكن بسبب كثرة دخول الأعاجم إلى الإسلام وحسب، وإنّما كان بسبب ما طرأ على اللّغة المنطوقة من تطوّرات وتحوّلات رمزيّة أيضًا، فاحتاجت الأمّة بسبب هذه التّطوّرات والتّحوّلات إلى الإعجام بعد التّنقيط، وإلى مزيد من الضّبط بالحركات في التّدوين؛ ليغدو النّصّ المكتوب واضحًا جليًّا مطابقًا للنّصّ المنطوق، ليس فيه أيّ مجال للتّأويلات الصّوتيّة أو الدّلاليّة؛ حيث يمكن للتّدوين الجديد أن يُظهر أصوات اللّغة الطّويلة والقصيرة بشكل أفضل ممّا كانت عليه، ويعبّر عن مدودها وكثير من صِفات حروفها، وطريقة نطقها على نحو أدقّ. فقد «ذكر ابن حَجَر أنّه لمّا انتشر اللّحن في العراق فزع الحجّاج إلى كتّابه، وسألهم أن يضعوا لهذه الحروف المشتبهة علامات، فيقال: إنّ نصر بن عاصم قام بوضع النّقط أفرادًا وأزواجًا، وخالف بين أماكنها، فغبر النّاس على ذلك زمانًا لا يكتبون إلّا منقوطًا، فكان مع استعمال النّقط أيضًا يقع التّصحيف، فأحدثوا الإعجام»[29]. ولعلّ حمورابي في بابل العراقيّة أيضًا قد قام بما يشبه هذا التّدوين المنضبط، حين كتب شريعته على مسلّته الشّهيرة، وأمر بنسخها مرارًا على ألواح متفرّقة؛ «لأغراض شتّى مثل تعلّم الكتابة أو توفيرها في المحاكم أو...المؤسّسات الاقتصاديّة لحسم ما ينشأ فيها من خلافات»[30]، يُرجّح أن تنشب بسبب التّطوّر الدّلاليّ والتّحوّل الرّمزيّ في معاني الألفاظ؛ ممّا يؤدّي إلى اختلاف تأويلها بين موظّفي الدّولة.

وفي الغالب تكشف التّدوينات المتباعدة للنّصوص عمّا طرأ على اللّغة المنطوقة من تطوّرات، وأكثر ما تظهر الحاجة إلى التّدوين عند الانتقال من مرحلة مفصليّة إلى أخرى، كأن يكون الانتقال من عصر حاكم إلى عصر حاكم آخر، أو من ظلّ سيادة ديانة أو رسالة سماويّة إلى ظلّ ديانة أو رسالة سماويّة

أخرى؛ حيث تكشف لغة هذه المدوّنات وتحوّلاتها الرّمزيّة عن تحوّلات كبرى في المجتمع، فقد شكّل تدوين شريعة حمورابي (1792–1750 ق.م)[31] نقلة لغويّة مهمّة ليس على صعيد الانتقال من الملفوظ إلى المكتوب وحسب، بل على صعيد تطوّر كتابة الألفاظ ذاتها وانتقال بعضها من الشّكل التّصويريّ إلى الشّكل الرّمزيّ الخالص بين سومر وبابل أيضًا[32]، مثلما تساعدنا على فهم عقليّة الأمم البابليّة والسّومريّة في ذلك الوقت[33]، وكذلك تعطينا رُقم إيبلا تصوّرًا مفيدًا عن تطوّرات اللّغة وتحوّلاتها[34]، مثلما يكشف تدوين كتاب التّوراة بعهديه: القديم والجديد عن نقلات لغويّة مهّمة، صارت خلالها الآراميّة لغة الدّولة السّائدة الّتي تُدوّن بها نصوص الوحي والقانون والشّعر والأدب. ويبدو أنّ تحوّلات اللّغة أو نقلاتها تتساير مع تحوّلات المجتمع وتطوّراته؛ لأنّها بنت المجتمع وصورة فكره؛ ولذلك راح جان دوفينيو J. Duvignaud يسعى–في وقت لاحق– «إلى إقامة الدّليل على أنّ المراحل الكبرى في تاريخ المسرح تتماشى مع التّحوّلات الكبرى في المجتمع»[35].

تفيدنا قراءة النّصوص والمدوّنات التّاريخيّة المتلاحقة في تتبّع ظاهرتي التّطوّر الدّلاليّ والتّحوّل الرّمزيّ لمعرفة أثرهما في تطوّر الأجناس الأدبيّة، ويستفيد الباحث اللّغويّ من تتبّع تطوّرات اللّغة عندما تأتي بشكل عفويّ، ولعلّ الجانب العَقَديّ المرتبط بمغزى النّصّ الدّينيّ وقضيّة الإيمان به واحد من الأسباب الّتي حرمتنا من العثور على تدوينات مهمّة، كان من الممكن لها أن تعطينا صورة عفويّة عن التّطوّرات الطّبيعيّة في اللّغة، فقد دفعت المشادّات بين اليهود والمسيحيّين من جانب، والطّوائف المسيحيّة ذاتها من جانب آخر نحو عمليّة تصحيح لكثير من ترجمات الكتاب المقدّس، وقد استغرقت هذه التّرجمات عدّة قرون، وحرمتنا من الاطّلاع على كثير من التّطوّرات الدّلاليّة والتّحوّلات الرّمزيّة الطّبيعيّة في كثير من النّسخ المحجوبة أو المحروقة. وقد أسفر البحث

عن ترجمة موحّدة للكتاب المقدّس عن إعلان (الفولغاتا) (La Vulgate) وحدها ترجمةً قانونيّة للكتاب المقدّس بعد انعقاد المجتمع التّريدانتني عام 1546م. وبعد أن أُسِّست «جمعيّة (الأوراتوار) بعد قرن ونيّف بتشجيع من التّيّار المناهض للإصلاح، وكان يتعيّن على أعضائها، بالتّالي، تأييد هذا الاتّجاه دون ما عداه، فقد أخفق الأب سيمون في الإقناع بقراءته التّحديثيّة، ولم يكد بوسّويه (Bossuet) (1627–1704م) يمسك بكتاب التّاريخ النّقديّ للعهد القديم، ويستعرض فهرس فصوله حتّى اتّخذ القرار يوم خميس الأسرار في السّابع من نيسان/أبريل عام 1678م بإرسال هذا الكتاب إلى المحرقة. فأيّ كلام جسور تُراه قرأه فيه حتّى اعتبره مجموعة زندقات ومعقلًا للفسق؟ لم يقرأ بوسّويه في الواقع إلّا ما كان سيمون قد استهلّ به الفصل الخامس من بابه الأوّل منوّهًا (ببراهين على إضافات وتغييرات طارئة على النّصّ الكتابيّ ولا سيّما أسفار الشّريعة الخمسة) الّتي يُستَبعَد أن يصحّ في شخص موسى جميع ما نسبته إليه من قول وفعل، (ذلك فضلًا عن أمثلة أخرى كثيرة). وهكذا فما كاد هذا الكتاب يبصر النّور حتّى تمّ وضع اليد عليه وإحراق نسخه بالكامل، قبل أن يُصار إلى إبلاغ الأب سيمون في الحادي والعشرين من شهر أيّار/مايو من العام نفسه قرارًا يَقضي بفصله نهائيًّا عن جمعيّة (الأوراتوار)»[36].

في مجال فقه اللّغة المقارن وتطوّر الأجناس الأدبيّة نستفيد بشكل كبير من النّصوص اللّغويّة الّتي دوّنت بلغتين أو أكثر، ولعلّ الانتقال من التّدوين المسماريّ في ملحمة جلجامش إلى التّدوين الآراميّ في كتاب (التّوراة، العهد القديم) يدلّ على أنّ القفزة التّطوريّة في اللّغة المدوّنة لا تلغي دائمًا اللّغة السّابقة، وإنّما تبني عليها بما يتناسب مع التّطوّر اللّغويّ الطّبيعيّ، وتحاول تثبيت الملفوظ اللّغويّ المتطوّر الجديد بتدوين لغويّ مكتوب يتناسب مع تطوّراته اللّفظيّة والكتابيّة، ولعلّ ما يؤكّد ذلك تدوين نصوص التّوراة بكلّ

من الآراميّة والعبريّة، واكتشاف النّقوش الأثريّة المدوّنة بلغتين متمايزتين أو متشابهتين، كنقش زبد الّذي اكتشف جنوبيّ شرق حلب مدوّنًا بالعربيّة والسّريانيّة واليونانيّة، وقبله نقش عين عبدات المدوّن بالعربيّة والآراميّة، والّذي سنقف عنده في صفحات قادمة.

حين دوّن الأحبار التّوراة 581–539 ق.م كتبوا فصوله الأولى باللّغة الآراميّة وبالخطّ الآراميّ المربّع، «وقد استفادوا من العقائد والآداب السّائدة في بلاد الرّافدين، فأنشؤوا منها عقيدتهم في الخلق، كما انتحلوا نسبًا لإبراهيم الخليل باعتباره النّبيّ الأوّل الّذي طوّر مفاهيم العقائد الرّافديّة القديمة، ونادى بها، مؤمنًا بالرّبّ إيل، ربّ السّماوات والأرض، الّذي كان معبودًا من جميع الأقوام القديمة»[37]. وقد أثبتت الكشوفات الأثريّة شبهًا شديدًا بين (الإينوما إيليش؛ أسطورة الخلق البابليّة) وسفر التّكوين، مع تطوّر في بعض المعتقدات من جانب، وانتقال من التّدوين بالخطّ المسماريّ إلى التّدوين بالخطّ الآراميّ من جانب آخر[38].

ثمّ ارتفع شأن اللّغة السّريانيّة مع تدوين إنجيل عيسى، عليه السّلام، وما لبثت اللّغة السّريانيّة أن أصبحت لغة الدّولة والتّشريع والقانون والأدب، واستوعبت الآراميّة والعبريّة، وبنت عليهما؛ فشكّل تدوين الإنجيل قفزة لغويّة جديدة. ومع بدايات العصر الجاهليّ ارتفع شأن اللّغة العربيّة، وتعايشت مع السّريانيّة ردحًا من الزّمن، قبل أن تهيمن، وتعلن سيادتها المطلقة في المجتمع مع نزول القرآن الكريم والشّروع بتدوين آياته وسوره.

وربّما تكون النّباهة اللّغويّة لدى زيد بن ثابت –رضي **الله** عنه– مع إجادته العبرانيّة أو السّريانيّة من الأسباب الّتي جعلته واحدًا من أبرز كتبة الوحي في عهد رسول **الله** صلّى عليه وسلّم، وعضوًا من لجنة جمع القرآن الرّباعيّة في

عهد عثمان بن عفّان، رضي الله عنه، فقد جاء في كتاب المصاحف للسّجستانيّ الحنبليّ: «حدّثنا عبد الله، وحدّثنا عيسى بن عثمان بن عيسى، قال: حدّثني عمّي يحيى بن عيسى، عن الأعمش عن ثابت بن عبيد، عن زيد بن ثابت، قال: قال رسول الله –صلّى الله عليه وسلّم–: (إنّها تأتيني كتبٌ لا أحبّ أن يقرأها كلّ أحد، هل تستطيع أن تعلّم كتابَ العبرانيّة؟» أو قال: «السُّرْيانيّة؟» فقلت: نعم، فتعلّمتها في سبعة عشر يومًا)»[39]. ثمّ اختلف النّاس في القراءة بحسب ما وصلهم من القرآن الكريم، إمّا من الصّحابة وإما من الصّحف، فخيفت الفتنة في عهد عثمان بن عفّان، رضي الله عنه؛ فأمر أن يجمع النّاس على مصحف واحد؛ لئلّا يختلف النّاس؛ فيتنازعوا في كتاب الله، ويتفرّقوا، وقد روى البخاريّ حديث أنس بن مالك، رضي الله عنه، أنّه قال: إنّ حذيفة بن اليمان قدم على عثمان، رضي الله عنهما، وكان يغازي أهل الشّام في فتح أرمينية وأذربيجان مع أهل العراق، فأفزع حذيفة اختلافهم في القراءة، فقال حذيفة لعثمان: يا أمير المؤمنين أدركْ هذه الأمّة قبل أن يختلفوا في الكتاب اختلاف اليهود والنّصارى، فأرسل عثمان إلى حفصة أن أرسلي إلينا بالصّحف ننسخها في المصاحف، ثمّ نردّها إليك، فأرسلت بها حفصة إلى عثمان.

واختار عثمان –رضي الله عنه– لجنة رباعيّة لجمع القرآن الكريم، تتألّف من ثلاثة من قريش، هم: عبد الله بن الزّبير، وسعيد بن العاص، وعبد الرّحمن بن الحارث بن هشام، رضي الله عنهم، وواحد من الأنصار، هو زيد بن ثابت، رضي الله عنه، وقال عثمان لأعضاء اللّجنة: «إذا اختلفتم أنتم وزيد بن ثابت في عربيّة من عربيّة القرآن فاكتبوها بلسان قريش، فإنّ القرآن أنزل بلسانهم»[40].

والحقّ أنّ جمْع القرآن الكريم في المصحف العثمانيّ لم يحفظ الذّكر وحسب، وإنّما حفظ اللّغة العربيّة أيضًا؛ حيث قال المولى –عزّ وجلّ–: ﴿ إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا ٱلذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُۥ لَحَٰفِظُونَ ﴾[41]، وقد ازدادت المادّة اللّغويّة المحفوظة مع جمْع

الحديث النّبويّ الشّريف في الكتب الصّحاح السّتة: صحيح البخاريّ، وصحيح مسلم، وسنن أبي داود، وجامع التّرمذيّ، وسنن النّسائيّ، وسنن ابن ماجة، وهذه المادّة اللّغويّة الوفيرة تقدّم لنا خدمات جليلة في مجال فقه اللّغة المقارن، وتساعدنا على تتبّع مسار التّحوّل الرّمزيّ والتّطوّر الدّلاليّ في اللّغة العربيّة من خلال مقارنة النّصوص المدوّنة في عصر الرّسول والخلفاء الرّاشدين بنصوص أخرى دُوِّنت قبلها في العصر الجاهليّ أو بعدها في العصور اللّاحقة لها؛ وبهذه المقارنة نتتبّع كثيرًا من التّطوّرات الشّكليّة على مستوى الخطّ، وتحوّلات الدّلالة على مستوى المعنى أو المضمون[42]، ويحظى تدوين القرآن الكريم بأهمّيّة بالغة على مستوى التّدوينات الّتي رافقت ظهور الشّرائع السّماويّة، أو تلتها.

لقد شكّل نظم القرآن الكريم ظاهرة لغويّة فريدة في علم الأجناس الأدبيّة؛ فالقرآن الكريم ليس بالشّعر الموزون المقفّى، ولا يشبهه، ولا بالنّثر الفنّيّ، الّذي يتميّز منه، إنّه وحيٌ منزلٌ من السّماء، وصفه بلاشير بأنّه الحدَث، وهو الظّاهرة كما قال عنه مالك بن نبيّ[43]. ولعلّ رقيّ الظّاهرة القرآنيّة على مستوى الشّكل والمضمون تكشف لنا جانبًا مهمًّا من جوانب التّعارض والاختلاف في الرّأي حول صعوبة وضع الحدود بين الأجناس الأدبيّة، والمخاطر المحتملة أو المترتّبة على هدم الحدود الفاصلة بين أجناس القول اللّغويّ (شعرًا ونثرًا).

من الواضح أنّ هذه الدّراسة بدأت تكتشف عددًا من العلاقات الوثيقة بين كثير من القضايا اللّغويّة – الأدبيّة المهمّة مثل: (نشأة اللّغة وتدوينها، والمنطوق والمكتوب والفرق بينهما، والشّكل والمضمون والعلاقة بينهما، وترجمة الأجناس الأدبيّة من لغة إلى أخرى)، وإن كان لا بدّ لنا إلّا أن نعود في هذه المسألة إلى أصولها فإنّ معظم ما سنستشهد به في دراستنا هذه يقع في حيّز المكتوب من النّصوص؛ وذلك لأنّ مجمل النّصوص والأناشيد المنطوقة القديمة ذهبت، وذهب قائلوها ومنشدوها أدراج الرّياح، ونستثني من ذلك

استشهادنا بنصوص شعريّة حداثيّة معاصرة مغنّاة، تمثّل ما يشبه العودة بالشّعر إلى نشأته الأولى، حين كان يُنشد في السّلم والحرب[44]. ولا يُستَغرب أن تكون بعض الأناشيد المغنّاة ونصوص التّراث الفلكلوريّ الشّعبيّ–الّتي نجهل مؤلّفيها الحقيقيّين، والّتي تناقلتها الأجيال شفويًّا حتّى وصلتنا في عصرنا الحديث – نصوصًا ترجع نشأتها إلى مئات السّنين، إن لم نقل: إنّها ترجع إلى آلاف السّنين، ونعثر في الشّبكة العنكبوتيّة الإلكترونيّة على نصوص هذه الأغنيات والأهازيج مسجّلة بالصّوت أو بالصّوت والصّورة بأداء كثير من المغنّين أو المنشدين بوصفها تراثًا شعبيًّا مثل (المولّيا والدّلعونا وأهازيج النّساء في الأعراس وغيرها...)[45].

والحقّ أنّنا لا نميّز المنطوق من المكتوب على الدّوام في بحثنا هذا إلّا لكثرة الفروق الجوهريّة بينهما، فقد لاحظ روسو وأفلاطون من قبله أنّ «المرء يُدلي بشعوره عندما يتكلّم، وبأفكاره عندما يكتب. فأثناء الكتابة، يُرغَم على أخذ جميع الكلمات بمفهومها الشّائع، وإذا تكلّم عن كلّ شيء كما لو كان يكتب، فإنّه لا يقوم إلّا بالقراءة وهو يتكلّم. والمكتوب من حيث تعريفه لا يتأثّر بالسّكوت، هذا الشّكل من أشكال التّواصل البشريّ الّذي ينشئه الكلام. كم من أشياء قيلت دون أن يُفتح فمٌ! وكم من عواطف جيّاشة نُقِلَت دون التّوسّط البارد للكلام! وبعبارة أخرى: إنّ الكتابة الّتي يبدو أنّ من واجبها تثبيت اللّسان هي بالتّحديد ما يشوّهه. إنّها لا تغيّر كلماته بل تغيّر عبقريّته. إنّها تجعل الدّقّة تحلّ محلّ التّعبير»[46].

وقد اتّخذ البحث في ثنائيّة المكتوب والملفوظ لدى أرسطو وأوغسطين (Augustin) منحًى علميًّا دقيقًا، فالأصوات لدى أرسطو رموز الحالات النّفسيّة أو محاكاة لها، وقد أوضحت هذه الفكرة من خلال المثلّث السّيميائيّ الّذي يشتمل على (الصّوت، والحالة النّفسيّة، وشكل الأشياء) حسب أرسطو، أو

(الملفوظ، والمقول، والشّيء) حسب أوغسطين (Augustin) أو (الصّوت، والفكرة، والشّيء) حسب الدّراسات السّيميائيّة فيما بعد. ولعلّ أهمّ ما في هذا المثلّث السّيميائيّ هو إشارته إلى اختلاف الطّريقة الّتي يُمكن بها الرّبط بين هذه العناصر الثّلاثة في كلّ من المكتوب والمنطوق أوّلًا، وأثر هذا الاختلاف في طريقة المحاكاة وانتماء النّصّ إلى هذا الجنس الأدبيّ أو ذاك ثانيًا؛ وذلك لأنّ اختلاف طبيعة الرّبط وطرقه بين عناصر المثلّث السّيميائيّ يؤثّر في «الصّلات المحتملة فيما بينها. ولكنْ، من الواضح أنّ هذه الصّلات في إطارها العامّ هي الّتي تحدّد طبيعة الإشارة»[47]، وبالاستناد إلى فهم طبيعة العلاقة بين الدّوالّ ومدلولاتها نستطيع الانتقال إلى تحديد كثير من المفاهيم الأخرى من مثل مفهوم الجنس أو النّوع الأدبيّ[48]. وقد اجتهد أرسطو وأفلاطون في تصنيف الأجناس الأدبيّة «بحسب ما تقتضيه من طرائق المحاكاة ودرجاتها»[49].

إنّ الانطلاق من فكرة المثلّث السّيميائيّ في تحليل النّصوص الأدبيّة ودراسة علاماتها يكشف لنا عن فروق جوهريّة بين النّصّين: المكتوب والمنطوق؛ حيث «يبقى الشّفهيّ موسومًا بخصائص فرديّة (كجنس المتكلّم، وسنّه، وحالته الصّحّيّة، وحالة التّوتّر عنده) وبخصائص اجتماعيّة (كأصل المتكلّم الجغرافيّ، وانتمائه الاجتماعيّ). كما يمكن للمُرسَلَة الشّفهيّة أن تنمّ عن العلاقة (الاجتماعيّة أو الرّمزيّة) القائمة بين المتكلّم والمخاطَب. على العكس من ذلك، فإنّ المكتوب هو أكثر عموميّة، وهو وإن كان يحمل سمات الأصل الاجتماعيّ (مثل الأخطاء في الإملاء)، فإنّما يكون ذلك عبر (الإخفاقات) وليس من ذاته هو. وبصفة عامّة، فإنّ المجتمعات البشريّة تقبلها) بسهولةٍ أكثر بكثير من تقبّلها التّنوّعات الكتابيّة. فتنوّع اللّهجات شائع (إن لم يكن نظاميًّا) في الممارسات اللّغويّة الشّفهيّة لجميع المجتمعات البشريّة. ولا نجد مقابلًا لهذا التّنوّع في المكتوب»[50]، فكم نفتقد من القرائن الدّلاليّة ونحن ندرس المدوّنات

القديمة بالاعتماد على النّصّ المكتوب بين أيدينا في ظلّ استحالة الحصول على الشّفهيّ المنطوق، تلك القرائن الّتي لا يخفى تأثيرها على دارس التّطوّرات الدّلاليّة والتّحوّلات الرّمزيّة وأثرها في تصنيف الأجناس الأدبيّة.

الرّاجح أنّ نقوش المدوّنات القديمة ونصوصها الّتي وصلتنا لم تكن نقوشًا عاديّة بالنّسبة لمدوّنيها في الحضارة الّتي أنتجتها، ولو كانت مدوّنات عاديّة لما اُنتقيت لتُكتب دون سواها. واختيار تلك المدوّنات للكتابة يعني أنّها ستخضع لشيء من التّهذيب والصّناعة بطريقة لا نجدها في الكلام المنطوق الّذي يُحكى أو يقال بعفويّة دون التّركيز على تهذيبه أو تنقيحه وتنميقه؛ ليغدو أكثر انسجامًا وسلاسةً وتلبية للغرض الّذي دُوّن من أجله، «هذا فضلًا عن أنّنا نقتصد في الحشو أو الزّائد من الألفاظ عند الكتابة. ومثل هذا الحشو من الألفاظ في الكلام المنطوق لا يفيد معنى بقدر ما يفيد في وصل [بعض الحديث ببعضه الآخر] عند الوقف (مثال ذلك «والآن» و«كما كنت أقول» و«حقيقة الأمر أنّ»... إلخ). ونحن نتحرّر في اللّغة المنطوقة من قيود الأسلوب وقواعد النّحو ونقحم كلمات وعبارات لا ضرورة لها على الإطلاق لا لشيء إلّا لوصل الحديث [بعضه الأوّل ببعضه الآخر]»[51].

يرى كثير من الباحثين أنّ الحكاية البسيطة ثمّ الأغنية والملحمة تمثّل أشكال الأدب الأوّليّة الّتي ظهرت في المجتمعات البدائيّة، وقد ارتبطت الأغنية الشّعريّة منذ نشأتها بالإنشاد والموسيقا، وكذلك كانت لها علاقة وثيقة بالدّين في تراتيل الخصب والنّماء البدائيّة، ثمّ شكّل اكتشاف الكتابة انعطافة مهمّة في تاريخ الأجناس الأدبيّة وتحوّلاتها، فقد تحوّل الأدب «من أدب شفويّ، من أغنية ومن قصّة، إلى أدب مكتوب مقروء، منطوق بالفكر. صحيح أنّ الأدب فُقد بهذا جانبه الموسيقيّ، وهي إمكانيّة سماعه المباشر مُنْشَدًا بكلّ تموّجاته الصّوتيّة الانفعاليّة، وصحيح أنّ الاتّصال الحيّ بين السّامع والرّاوي، أو المغنّي

بحركاته وملامح وجهه الّتي تؤكّد المعنى قد فقد، لكنّ الأدب اكتسب بالمقابل قدرة على الانتشار»[52] الواسع، والدّيمومة عبر الزّمن. ولعلّ العلاقة الوثيقة بين الأدب والفكر والمجتمع تفسّر في جانب من جوانبها ولادة الأجناس الأدبيّة وتحوّلاتها، وتشرح جانبًا مهمًّا من جوانب نشأتها الأولى، وتكشف عن العلاقة بين تطوّرها وتطوّر المجتمع. فقد ظهرت الأجناس الأدبيّة في أصولها الأولى تلبية لحاجات الإنسان الجماليّة، «وتجسيدًا لمواقفه من الحياة. ويمكننا في هذا المجال الحديث عن ثلاثة مواقف رئيسيّة: الملحميّ والغنائيّ والدراميّ. وهذه المواقف ليست أنواعًا أدبيّة، وإنّما هي المواقف الأساسيّة الّتي تعود إليها كلّ الأنواع الأدبيّة. ويرى كارل فيتور عن جدارة أنّ الملحميّ، والشّعر الغنائيّ، والدراما ليست أعمالًا أدبيّة وأشكالًا كتابيّة، وإنّما هي مواقف أساسيّة للأشكال الكتابيّة. ولذلك فإنّنا لا نستطيع استخدام المصطلح (نوع –gener) للحديث عنها»[53].

والحقّ أنّ الانتقال بالنّصّ من الملفوظ إلى المكتوب لا يغيّر بمفرده جنس النّصّ الأدبيّ، وإن كان هذا الانتقال يسهم في تشكيل بعض التّطوّرات الدّلاليّة والتّحوّلات الرّمزيّة فيه. ولعلّ أكثر ما يتحوّل من الدّلالات دلالاتُ تلك الألفاظ الّتي تحتاج إلى أمور أخرى غير لغويّة أو (ميتا لغويّة) كي يتحدّد معناها الدّقيق من مثل (سياق الموقف والجوّ النّفسيّ ولغة الجسد لدى المرسل وأحوال المتلقّي أو المتلقّين)، وهذا ما دفع نور ثروب فراي إلى الحديث عن (مبدأ التّقديم) وأثره في تطوّر الأجناس الأدبيّة وهدم الحدود بينها، وقد أراد به طريقة تقديم النّصّ الأدبيّ مكتوبًا أو ملفوظًا، ورأى أنّه من الممكن للشّاعر أو الأديب في عصر الطّباعة وازدهار الصّحافة أن يطبع «غنائيّة أو يقرأ رواية بصوت عال، لكنّ هذه التّغييرات العرضيّة لا تكفي بحدّ ذاتها لتبديل النّوع. ومع كلّ العناية المحبّبة الّتي أنفقت على نصوص شكسبير المطبوعة، فقد ظلّت

هذه النّصوص في جذورها مخطوطات تمثيليّة تنتمي إلى نوع المسرحيّة. ولو أنّ شاعرًا رومانتيًّا أعطى قصيدته شكلًا مسرحيًّا، فلن يتوقّع ولن يريدَ أيَّ تمثيلٍ مسرحيّ، فهو يحصر تفكيره في حدود المطبعة والقرّاء. وقد يعتقد، شأن كثير من الرّومانتيّين، أنّ المسرحيّة الممثّلة شكل غير نقيّ بسبب الحدود الّتي تفرضها على التّعبير الفرديّ. ومع ذلك تظلّ القصيدة تعاد إلى نوع من أنواع المسرح، مهما بنينا قصورًا في الهواء. الرّواية شكل مكتوب، ولكن حين يستخدم كونراد راوية يعينه على سرد الرّواية، يتحوّل نوع الكلمة المكتوبة إلى منطوقة»[54].

من هنا نرى أنّ قضيّة الملفوظ والمكتوب تقع في صميم قضيّة الأجناس الأدبيّة، وتسهم في تناسلها وترتيبها وتطوّراتها الدّلاليّة وتحوّلاتها الرّمزيّة؛ ممّا يرسم صورة عن نقائها أو هدم الحدود بينها، على أنّ هدم الحدود بين الأجناس الأدبيّة قضيّة خلافيّة، هناك من لا يعترف بها، ويدعو إلى هدمها، وهناك من يدعو إلى إقامتها أو الحفاظ عليها، ومهما يكن من حجج أصحاب هذا الرّأي أو ذاك فإنّ هدم الحدود لا يكون بطريقة اعتباطيّة، ولا يمكن له أن يكون كذلك، وإنّما يسهم في هدم الحدود وتناسل الأجناس الأدبيّة بعضها الثّاني من بعضها الأوّل مجموعة من العوامل. وقد عُرِّف الجنس الأدبيّ عدّة تعريفات، فهو أوّلًا «صنف من الأعمال، أسّسته التّقاليد (بحسب الموضوع والطّابع والأسلوب)، وثانيًا...شكلٌ من أشكال التّأليف الأدبيّ (كالوصف والصّفة والحكي وغيرها)، و[عُرِّف] ثالثًا بأنّه طريقة خاصّة في استعمال طابع بعينه أو أسلوب بعينه»[55].

ولعل رغبات الكتّاب المبدعين والشّعراء المجدّدين ونزوعهم نحو الابتكار في مجال الإبداع والتّميّز واستقلاليّة الشّخصيّة والخلاص من أسر النّماذج البدئيّة دون الخروج من دائرة الأصالة من أبرز العوامل التّي تقود إلى هدم

الحدود بين الأجناس الأدبيّة؛ ممّا قد يؤدّي إلى ولادة أجناس جديدة، وكثيرًا ما ينزع هؤلاء المبدعون إلى التّجريب معتمدين في ذلك على مواهبهم وقدراتهم الإبداعيّة؛ حيث يسهم هذا التّجريب في سبر أغوار جديدة، وطرح أفكار مبتكرة، أو إعادة تقديم مواضيع جديدة من وجهات نظر مبتكرة وتسليط الضّوء عليها من زوايا جديدة للرّؤية، موظّفين أدوات أسلوبيّة خاصّة، وغالبًا ما تكون «الأعمال الأدبيّة الّتي تحافظ محافظة كلّيّة على الحدود القائمة بين الأجناس...تقليديّة، وإنّ الأعمال الّتي تخرج عليها خروجًا كلّيًّا أو جزئيًّا غالبًا ما تكون إبداعيّة، وبمجرّد أن يكون تحوّل أجناسيّ، يلاحظ في التّصنيف إمّا بداية جنس جديد، وإمّا نصّ لا أجناسيّ، ومن هنا جاءت النّظريّة القائلة بأنّ النّصوص العظيمة لا تكون أجناسيّة أبدًا»[56].

وربّما تكون رغبة كروتشه بحرّيّة الإبداع وعدم تقييد حدوده أو تكبيل المبدعين بقيود شكلّيّة هي الّتي دفعته إلى رفض تلك التّقسيمات ورسم الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبيّة؛ فقد احتجّ على تقسيم الشّعر إلى غنائيّ وآخر دراميّ وثالث ملحميّ، ورأى أنّ الإبداع كلّ موحّد؛ حيث يصعب الفصل –من وجهة نظره– بين الشّعر والتّمثيل أو الكتابة في كلّ فنّ على حدة؛ لذلك يصعب برأيه رسم الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبيّة والفنون بطريقة منطقيّة، وقد «رفض أن يكون هناك جنس أعلى وجنس أدنى، وأن يكون ثمّة مجال للتّنافس والصّراع بين هذه الأجناس، وما دام الفنّ نتيجة الحَدْس، والحدس فرديّ، فإنّ الفنّ يتضمّن حدوسًا لا تعدّ ولا تحصى، ولا يجمعها تصنيف، وبيّن التّعارض بين الفنّ والقواعد، فالفنّ حدس عفويّ والقواعد عقليّة، وفائدة القواعد تيسير التّربية الفنّيّة، فهي أشبه بثبت تذكر فيه أهمّ الآثار الفنّيّة، وهي في التّربية مجموعة النّصائح الضّروريّة الّتي توحي بها الخبرة الفنّيّة، والفنّ فرديّ والقواعد جماعيّة»[57].

ولعلّ تقسيم الأجناس الأدبيّة بالاستناد إلى ثلاثة مواقف: غنائيّ وملحميّ ودراميّ تصدر عنها تلك الأجناس لا يستوعب ما قد يطرأ على ألفاظ اللّغة من تحوّلات وتبدّلات، قد تزداد معها حيويّة الألفاظ، وتعلو أهمّيّة هذا الجنس الأدبيّ، وقد تتراجع مكانة ذاك وألفاظه البالية إلى حدّ الاندثار، وقد يولد جنس أدبيّ جديد، فنحن اليوم لا نجد جنس الدّيثرمبوس بالمعنى الّذي تحدّث عنه أرسطو في كتاب فنّ الشّعر، حين وضعه إلى جانب المأساة والملهاة والعزف بالنّاي، لكنّنا نلمح في كلامه إضاءة مهمّة في نظريّة الأجناس الأدبيّة؛ حيث أشار إلى هُلاميّة ذاك الجنس الأدبيّ الوليد وعدم وجود تسمية صريحة له لاقتصاره على المحاكاة باللّغة المفردة شعرًا أو نثرًا دون أن يرافقها الإنشاد أو التّمثيل أو العزف بالنّاي، «أمّا الفنّ الّذي يحاكي بواسطة اللّغة وحدها نثرًا أو شعرًا –والشّعر إمّا مركّبًا من أنواع أو نوعًا واحدًا– فليس له اسم حتّى يومنا هذا: فليس ثمّة اسم مشترك يمكن أن ينطبق بالتّواطؤ على تشبيهات سوفرون وأكسينر خوس، وعلى المحاورات السّقراطيّة»[58].

ويتابع أرسطو شرحه الّذي نلمح فيه مثلما نلمح في مجمل كلامه على المحاكاة في الأجناس الأدبيّة أنّ الحدود بين هذه الأجناس لم تكن راسخة على مرّ العصور؛ وذلك لأنّ اللّغة في تطوّر مستمرّ، ودلالات ألفاظها في تحوّل متواصل؛ فالأجناس لا تدوم على حال واحدة، بحسب برونوتيار (Brunetiere)، وإنّما «تولد وتنمو وتموت مثل الكائنات الحيّة»[59]؛ لذلك يكثر الخلط بين الجنس الأدبيّ العامّ وأشكاله الفرعيّة، ويبدو أنّ هذا السّبب دفع أرسطو ليفرّق بين كلام ارتبط بالوزن فحسب دون روح الشّعر، وكلام آخر «يحاكي ويبلغ بأبياته وكلماته المرتبة الشّعريّة حقًّا؛ فأنباذوقليس ينظم أبياتًا على أوزان معروفة لكنّها ليست ممّا يعدّ شعرًا كذلك الّذي نجده عند هوميروس، وهو الخليق بنا أن نسمّيه شاعرًا»[60]، ولعلّنا نجد في كلام أرسطو إشارة واضحة إلى أنّ باب

التّجديد والإبداع والتّطوير في الأجناس الأدبيّة مفتوح للمحدثين على مرّ الأيّام، وأنّ العبرة تكمن في جودة الجديدة ومدى تأثيره في المتلقّي.

ولا نعدم إقرارًا آخر بوجود أنماطٍ أدبيّة سابقة أو أنواع سرديّة عامّة سابقة للأجناس الأدبيّة الّتي ترسّم كثير من حدودها في عصور لاحقة، يمكن تسميتها بالحبكات النّوعيّة، ويبدو أنّها سُمّيت بالاستناد إلى مضمونها، وليس إلى شكلها، وهي: «الرّومانسيّ، المأساويّ، الهزليّ، والسّاخر أو الهجائيّ ... لدينا أربعة عناصر من السّرد سابقة على الأنواع الأدبيّة، وسأسمّيها mythoi أو حبكات نوعيّة. لو فكّرنا من خلال خبرتنا بهذه الحبكات النّوعيّة لاكتشفنا أنّها تشكّل زوجين متعارضين. فالمأساة والملهاة تتعارضان ولا تمتزجان، كذلك الرّومانس والسّخرية؛ أي على التّوالي أبطال المثاليّ والواقعيّ. من جهة أخرى، تمتزج الملهاة، من دون أن نحسّ، بالهجاء في حدّها الأقصى وبالرّومانس في الحدّ الأقصى الآخر. فالرّومانس قد يكون ملهاويًّا أو مأساويًّا؛ ويمتدّ المأساويّ من الرّومانس السّامي إلى الواقعيّة المرّة والسّاخرة»[61].

وقد ربط الدّارسون بين كلّ من المواقف: (الملحميّ والغنائيّ والدراميّ) من جانب ووظائف اللّغة في التّعبير، والتّمثيل والنّداء من جانب آخر، وبحثوا عن العلاقة بين هذه الوظائف والضّمائر الّتي تنوب عنها في مجمل الأجناس الأدبيّة؛ فوجدوا أنّ وظيفة التّعبير اللّغويّة تتعلّق بضمير المتكلّم (أنا)، في حين تتعلّق وظيفة التّمثيل بضمير الغائب (هو)، وترتبط وظيفة النّداء بضمير المخاطب (أنت)؛ ومن هنا فإنّ «ضمير المتكلّم (أنا: وظيفة التّعبير) يقف وراء الموقف الغنائيّ، ويفسّره، كما يقف ضمير الغائب (هو: وظيفة التّمثيل) وراء الموقف الملحميّ ويفسّره، كما يقف ضمير المخاطب (أنت: وظيفة النّداء) وراء الموقف الدراميّ، ويفسّره»[62]. «وتتفاوت درجات اختلاف لغة الأدب عن اللّغة العلميّة باختلاف الأنواع الأدبيّة. فإنّ جرس الألفاظ مثلًا أقلّ أهمّيّة في القصّة

منه في القصائد الغنائيّة الّتي تستحيل ترجمتها بدقّة. كما إنّ جانب التّعبير في (القصّة الموضوعيّة) الّتي لا تكاد تبين عن موقف كاتبها، سيكون أقلّ منه في المقطوعة الغنائيّة الّتي تبرز الإحساس الشّخصيّ»[63].

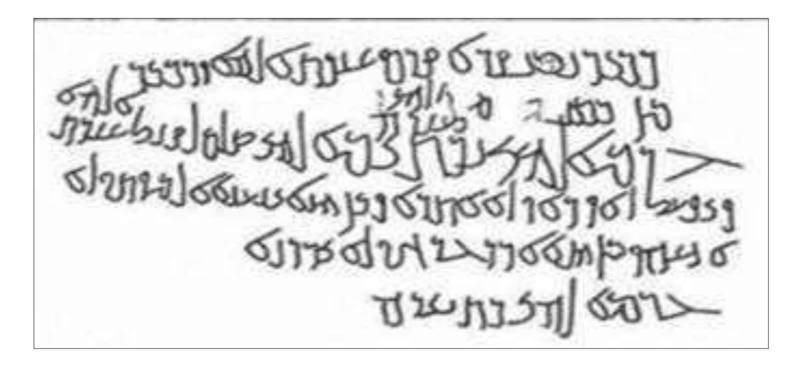
والحقّ لدينا كثير من التّصنيفات المختلفة للأجناس الأدبيّة، ويعود هذا الاختلاف بين المنظّرين والمصنّفين إلى «اختلاف المبادئ الّتي تصدر عنها»[64] تصنيفاتهم، والرّاجح أنّ تقييد أيّ جنس أدبيّ بقيود صارمة سيؤثّر في جودة الإبداع كمًّا ونوعًا، فارتباط المسرح بالتّمثيل جعل النّصوص المسرحيّة الخالدة أقلّ بكثير من القصائد الغنائيّة الشّامخة على مرّ العصور، «ومهما يكن من أمر، فإنّ القصيدة الغنائيّة تستطيع أن تكون في أيّ موضوع وفي أيّ شكل. فجمهورها لم يقيّدها بأعراف، كما فعل بالمسرحيّة ولم يربطها بشكل أساسيّ من أشكال التّقديم، مثلما ارتبطت المسرحيّة بالمسرح. وبالتالي؛ فإنّ هذا المسح لن يقدّم، ولا يقصد منه أن يقدّم، تصنيف الأشكال النّوعيّة للقصيدة الغنائيّة: ما يعتزم القيام به هو تقديم عرض للموضوعات التّقليديّة الرّئيسيّة في المغناة والإنشاد»[65].

الأجناس الأدبيّة من ملحمة جلجامش إلى نقش عين عبدات[66]:

عندما نتابع سيرنا في سبر النّصوص الأدبيّة الأقدم نحطّ رحالنا عند نقش (عين عبدات)، الّذي وُجد في مدينة عين عبدات النّبطيّة الّتي شُيّدت في صحراء النّقب حوالي سنة (300 ق.م)، وهي ثاني مدن الأنباط من حيث الأهمّيّة بعد مدينة البتراء. وتأتي أهمّيّة نقش عين عبدات أوّلًا: من سطوره السّتّة؛ حيث كُتبت السّطور: الأوّل والثّاني والثّالث والسّادس باللّغة الآراميّة، في حين كُتب السّطران: الرابع والخامس باللّغة العربيّة النّبطيّة؛ فوجود لغتين ساميّتين في نقش قديم مفرد يشير إلى عدّة أمور؛ منها انتشار أكثر من لغة في تلك البقاع، والاعتراف بها كلغات رسميّة في مجالات النّقوش والمراسلات والتّأبين

وغيرهـا، وتشير إلى وجود من يُجيد تلك اللّغات محادثة وكتابة. وموضوع نقش عين عبدات هو السّبب الثّاني الّذي يمنحه أهمّيّته؛ حيث يتحدّث النّقش بقسميه: الآراميّ والنّبطيّ عن (عبدات الأوّل 96–85 ق.م)؛ ملك الأنباط أو إلههم وعن (جرم إلهيّ) الّذي نجا بعد إصابته بجرح ملوّث؛ فأراد أن يقدّم صنمًا للإله عبدات الأوّل، وراح يصلّي له؛ حيث يعتقد أنّ نجاته كانت بفعله وإرادته.

ويقدّم لنا السّطران العربيّان صورة عن الشّعر العربيّ الجاهليّ، الّذي يتحدّث عن ملك الأنباط عبدات الأوّل 96–85 ق.م. ولعلّها صورة تسبق ظهور الإسلام بسبع مئة سنة، وتسبق أقدم ما وصل إلينا من الشّعر العربيّ الجاهليّ بخمس مئة سنة وفقًا لما أشار إليه الجاحظ بأنّ أقدم ما وصلنا من الشّعر العربيّ الجاهليّ يرجع إلى مئة وخمسين أو مئتي سنة قبل الإسلام على أبعد تقدير(67). ويمكن أن يكون هذان السّطران من البحر البسيط أو البحر الطّويل أو بحر الرّجز بحسب اختلاف ترجمة النّقش واختلاف نطق الصّوائت والصّوامت فيه من باحث إلى آخر. ولعلّ شيوع بحر الرّجز وكثرة الرّجّازين القدماء وشغف العرب القدماء ببحر الرّجز، والرّأي القائل بتطوّر الشّعر العربيّ التّدريجيّ «لنماذج بدئيّة، ربّما ابتدأت بالسّجع الّذي تطوّر إلى الرّجز، ومن هذا الرّجز تشعّبت بحور الشّعر الأخرى»(68)، هو ما يدفعنا إلى القول بتبنّي إيقاع الرّجز للسطّرين الشّعريّين في هذا النّقش؛ الّذي نورده الآن بقسميه الآراميّ والعربيّ النّبطيّ(69):



1 – ذكير لمن قرا قدس عبدت إلهًا وذكير

2 – من [...........]

3 – جرم إلهي بر تيم إلهي صلم لقبل عبدت إلهًا

4 – فيفعلُ لا فـــــدًّا ولا أثرًا   فـكـــان هـنـــا يبغِنـا

5 – الموتُ لا أبغَـه مـن هُنـــا   إذ ذا جُـــرحٌ لا يُــردِنـا

6 – جرم إلهيّ كتب يده

ويبدو أنّ تفسير الجانب العربيّ من هذا النّقش كالآتي: (الموت فعلٌ حتميّ لا يمكن منعه باستئثار أو فدية، فهو يبتغينا، ويبلغنا جميعًا في حياتنا، إلّا أنّني لا أريده أو أبتغيه من هذه الحياة، فهو فعل عجيب، جرحٌ لا يميتنا أو يفنينا حقًّا. أو، فهو إيذاء لا غير، جرحٌ لا يُميتنا أو يفنينا حقًّا. أو، إذ هو ليس إلّا جرحٌ لا يُميتنا أو يُفنينا حقًّا). ونذكر هنا أنّ علماء الآثار الّذين درسوا نقش عين عبدات قدّموا قراءات متعدّدة له، وبعضهم يرى أنّ: (إذ ذا) في بداية الشّطر الثّاني من السّطر الخامس تشير إلى الإله (إشكور) السّومريّ، الّذي «اتّخذ مكانة عالية تحت اسم أدد في الفترة البابليّة، وحظي بلقب ابن آنو، ويظهر أدد على الأختام الأسطوانيّة للعصر البابليّ القديم محاطًا برموز الصّاعقة والثّور وأحيانًا الأسد والتّنّين، وينسب إلى أدد إغراق الحقول وتخريب المحاصيل، وتبرز صفة أدد كصانع للرّعد بوضوح ساطع في كلّ مراحل أدب بلاد الرّافدين، ففي أسطورة الخليقة نجده يملأ السّماء، وهديره يحوم فوق الأرض. غير أنّ رعده كان ينطوي غالبًا على الدّمار، إضافة إلى أنّه كان يرمز إلى صفته الحربيّة، وفي ملحمة الطّوفان يجلل أدد في وسط غيمة سوداء، ويستحيل كلّ نور إلى ظلمة»(70). وقد جاء في مشهد أدد البابليّ(71):

فقام إيا من رُقاده وأجاب الشّيخ:

– اجمع شيوخ المدينة وابنوا معبدًا للإله أدد، وادعوا النّاس بأن لا يعبدوا إلهًا غيره، وقدّموا له الدّقيق والأرغفة المحمّصة.

تكشف دلالات هذا النّقش أو يكشف بعضها –من جانب أوّل– عن علاقة وثيقة بينه وبين الأساطير والملاحم والنّصوص الأدبيّة الموغلة في القدم؛ تلك الّتي تتحدّث عن فكرة الخلود أو البحث عن الخلود وعودة (الفارس المهزوم) من رحلته دون أن يحقّق أهدافه كما في ملحمة جلجامش، ويكشف بعضها الآخر –من جانب ثانٍ– عن علاقة بينه وبين نصوص الصّلوات والابتهالات كما نصّ نقش النّمارة،[72] مثلما تعطينا هذه النّقوش بمجملها في مراحلها التّاريخيّة المتلاحقة صورة واضحة عن تطوّر اللّغة لفظًا وكتابة ودلالة؛ حيث يعطينا نقش زبد، الّذي وجد على باب أحد المعابد جنوبي شرق حلب، بين قنّسرين ونهر الفرات، صورة عن تطوّر كتابة اللّغة العربيّة مقارنة بما كانت عليه في نقش عين عبدات، وصورة عمّا آلت إليه بعد مئة وثمانين عامًا من نقش النّمارة، فقد أُرّخ نقش زبد سنة 512م، وقد كُتب بثلاث لغات: العربيّة، واليونانيّة والسّريانيّة[73]، ولعلّ في اختفاء الآراميّة من هذا النّقش مقارنة بوجودها إلى جانب اللّغة العربيّة في نقش عين عبدات ما يشير –بشكل من الأشكال– إلى تراجعها أمام تقدّم اللّغة العربيّة، وفي نقش زبد «نرى خصائص الكتابة العربيّة الجاهليّة تتكامل. ومن غير شكّ حدثت تطوّرات متعدّدة بينه وبين نقش النّمارة»[74]؛ لتحظى اللّغة العربيّة بعد حوالي نصف قرن بنوع من السّيادة والانتشار، حين نعثر على نقش حرّان اللّجا المدوّن بالعربيّة دون سواها، وقد وُجد هذا النّقش على باب معبد في الشّمال الغربيّ لجبل الدّروز جنوبيّ دمشق، وهو مؤرّخ بسنة 568م[75].

التّرجمة والتّحوّل الرّمزيّ:

توصف التّرجمة بأنّها واحدة من أهمّ المسارب الثّقافيّة الّتي تنتقل من خلالها التّأثيرات الثّقافيّة من بيئة إلى أخرى، وتمنح الثّقافةَ المترجمة طابعًا عالميًّا، ويعود لها الفضل في ازدهار بعض الفنون النّثريّة الّتي ارتبطت بالصّحافة والإعلام الورقيّ كفنون الخاطرة والمقالة والقصّة القصيرة وقصيدة النّثر، وقد يُتَبادر إلى الذّهن أنّ التّرجمة فنّ حديث؛ إلّا أنّها في الحقيقة فنّ تواصليّ قديم، ترتبط نشأته بنظريّة التّواصل ارتباطًا وثيقًا، عندما أراد الإنسان القديم أن يترجم أفكاره، ويتواصل مع أخيه الإنسان في قبيلته، أو صديقه في القبائل الأخرى، موظِّفًا كلّ ما يملكه من أيقونات تواصليّة ورسومات دالّة، وما يتمتّع به من خبرات تنتمي إلى مجال لغة الجسد.

والحقّ أن التّرجمة لا تقتصر على هذا الجانب من نقل معارف الأمم الأخرى وآدابها، بل إنّ مجمل تراث أسلافنا (ساميّين وآريّين وحاميّين)، ونقوشهم ومدوّناتهم لا تصل إلينا، ولا نتفاعل معها إلّا من خلال نوع من أنواع التّرجمة، الّتي تتطلّب مهارات خاصّة، تفترض معرفة بخطوطهم وأدواتها[76]، ومعتقداتهم الدّينيّة وأنماطهم المعيشيّة بالإضافة إلى ضرورة معرفة لغتهم قبل كلّ هذا؛ من أجل الخوض في ترجمة نصوصهم، وقد تكون التّرجمة نوعًا من الرّجم بالغيب إن لم يتزوّد القائم عليها بغير قليل من المعارف والأدوات المنهجيّة. وكذلك فقد كانت حاجة أصحاب المدنيّات البشريّة القديمة شدّيدة إلى التّرجمة، «ولمسوا معها صعوبة الانتقال بأفكار الصّين وحكمتهم إلى بيئة اليونان، أو إلى بيئة المصريّين القدماء؛ ذلك لأنّ اللّغة الصّينيّة واليونانيّة والمصريّة القديمة تنتمي إلى فصائل لغويّة متباينة. وجاء العرب فحاولوا نقل فلسفة اليونان وعلومهم إلى اللّغة العربيّة؛ فصادفوا المشقّة والعسر...؛ لأنّ أكثر المترجمين في العصر العربيّ نقلوا آثار اليونان عن السّريانيّة لا عن

لغتها الأصليّة، ممّا جعل السّيرافيّ يتشكّك في صحّة النّقل، ويثير تلك المحاورة الطّريفة الّتي كانت بينه وبين (يونس بن متّى) في حضرة الوزير ابن الفرات المتوفّى سنة 320هـ»[77].

وإذا كانت ترجمة نصّ فنّيّ من لغة أمّة إلى لغة أمّة أخرى لا تحتاج إلى معرفة قواعد لغتها وأصواتها ودلالاتها فحسب، بل تحتاج –إضافة إلى ذلك– إلى معرفة أعراف تلك الأمّة وعاداتها وتقاليدها ومجازاتها من أجل نقل المعاني بدقّة، وإذا كان هناك من ينكر التّرادف بين مفردات اللّغة الواحدة، فإنّ احتماليّة عدم وجود مرادفة مناسبة لهذه المفردة في هذا النّصّ الفنّيّ في تلك اللّغة الّتي نريد أن ننقل لها، أو نترجم إليها أكبر وأوسع، وخصوصًا إذا كنّا أمام نصّ مجازيّ، تتفجّر فيه طاقات اللّغة، وتنحرف دلالاتها نحو اتّجاهات رمزيّة متحوّلة، مستفيدة من عبقريّة مبدع النّصّ في توظيفه جرس أصواتها، واستثماره جماليّات أساليبها من تقديم وتأخير وحذف وتكرار؛ ومن هنا يضاف إلى «صعوبات التّرجمة كلّ ما يتعلّق بجمال الألفاظ وموسيقاها. فقد يؤثر الكاتب لفظًا على آخر لا لشيء سوى أنّ اللّفظ له رنّة رتيبة في أذن الكاتب والسّامع، أو لأنّه ينسجم مع ما سبقه من ألفاظ أو ما يليه منها، فتتكوّن من عباراته سلسلة من الأصوات اللّغويّة المنسجمة الّتي لا تنبو في الآذان والأسماع. وتلك هي الصّفة التي نفتقدها في كلّ ترجمة، ولا سيّما في ترجمة الألفاظ العربيّة»[78].

ولعلّ مجمل هذه الصّعوبات هو الّذي دفع الجاحظ إلى القول بأنّ الشّعر «لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النّقل، ومتى حُوّل تقطّع نظمه، وبطل وزنه، وذهب حسنُه، وسقط موضع التّعجّب»[79]. وما أكثر أن يكون ظاهر الدّلالة المعجميّة للعلامة اللّسانيّة مختلفًا تمامًا عن دلالتها في سياق النّصّ الشّعريّ الجديد! «ولهذا كان من العسير أن يقابل لفظ في لغة اللّفظ المقابل له في لغة

أخرى في جميع المعاني؛ بحيث يتطابقان في جميع مشتملاتهما وجزئيّاتهما؛ ومن هنا تأتي استحالة التّرجمة»[80]. وهناك من الباحثين من يجد في عدم قابليّة النّصّ الفنّيّ للتّرجمة إحدى خصائص الفنّ الأصيل، ومهما يكن فلا بدّ من التّرجمة، وإن كانت في شكلٍ من أشكالها مسخًا مبتذلًا للعمل الفنّيّ؛ وذلك لأنّ «النّظام الإشاريّ للفنّ يختلف عن غيره من النّظم الإشاريّة من حيث إنّ (نصوصه) لا يمكن توليدها بقوانين (اللّغة)؛ أي قوانين النّظام، فأيّ التزام دقيق بقواعد العمل الفنّيّ لا يعطينا عملًا فنّيًّا بل نموذجًا يحاكي الأصل أو قالبًا مبتذلًا»[81].

وقد ميّز سعيد عقل بين نوعين من ترجمة الشّعر حين قال: «يطيب لي أحيانًا أن أتناول الأصل والتّرجمة لقصيدة ذات ترجمة عبقريّة. أقول التّرجمة غير ناسٍ ما يزعمون من أنّ الشّعر لا يترجم. وإنّه لكذلك إن كان المقصود أن تحصل على مساواة في المعاني بين أصل وترجمة. ولكنّ الشّعر أكيدًا يترجم إن كان المقصود الحالة الشّعريّة يطلعها الأصل بالحالة نفسها تطلعها التّرجمة... فأوقن أنّ أبيات التّرجمة لم تتمكّن من نقل الحالة الشّعريّة بالذّات إلاّ بعد أن ساوت أبيات الأصل جوهرًا وشكلَ جوهر، وأبيات التّرجمة يستحيل أن تكون قد نقلت حالة الشّاعر لو لم تساوها جوهرًا وشكلَ جوهر. وبدهيّ، أنّ شيئًا يساويه أحد شيئين متساويين هو مساوٍ ثانيهما»[82].

ويزداد تحوّل الدّلالات وانحراف الكلام عن مقاصده عند نقل نصّ مترجم من لغة سابقة أولى إلى لغة ثالثة جديدة عبر لغة ثانية وسيطة، ولعلّ ترجمة شريعة حمورابي من اللّغات الأوربيّة إلى اللّغة العربيّة خير مثال على ذلك، ومع أنّ تلك التّرجمات سدّت حاجة الباحثين والدّارسين إلى الاطّلاع على شريعة حمورابي فإنّه لا يمكن لتلك التّرجمة أن تكون بدقّة التّرجمة من الأكديّة – البابليّة إلى العربيّة مباشرة دون الاستعانة بترجمة أوربيّة وسيطة؛

ذلك لأنّ المعنى الدّقيق «لا يمكن تقديمه إلّا من خلال اللّغة العربيّة لصلتها الوثيقة بالأكديّة – البابليّة، ولانتمائهما إلى عائلة لغويّة واحدة، وهذه الصّلة ضاعت حينما مرّت التّرجمة بلغة ثالثة غريبة عن كلتا اللّغتين...وزيادة على ذلك غابت عنّا، من خلال التّرجمات السّابقة، معانٍ وتعابير قد لا تنقل باللّغات الأوربيّة بمثل ما يمكن أن تنقل به في اللّغة العربيّة»[83]. ويبقى السّؤال هنا أنّنا لو تجاوزنا رأي الجاحظ وموقفه من ترجمة الشّعر أو النّصوص اللّغويّة الفنّيّة، «فكيف السّبيل إلى ترجمة مثل هذا الكلام، وهو كثير في اللّغة العربيّة، وأيّ موقف يمكن أن يلتزمه المترجم حين تعرض له تلك المحسّنات اللّفظيّة الّتي قصدها الأدباء، وعمدوا إليها لتزيين آدابهم، وجعلها تتّصف بالرّوعة والجمال؟»[84].

يبدو المعنى في أحاديث التّواصل اليوميّ أكثر استقرارًا منه في نصوص النّثر الفنّيّ والإبداع الشّعريّ من حيث التّساوي بين الألفاظ والمعاني؛ حيث تأتي الألفاظ على قدر المعاني في الغالب. في حين تتفجّر الطّاقات الكامنة في المفردات اللّغويّة حين توظّف في سياقات لغويّة ناجحة؛ فيبدو المعنى هُلاميًّا، يصعب الإمساك بجوانبه جميعها ضمن الحيّز الضّيق لمعاني المفردات في المعجم؛ ومن هنا تنطلق إشارات النّصّ الفنّيّ ودلالاته المتحوّلة رمزيًّا في الاتّجاهات المتعدّدة؛ لذلك تصعب عمليّة ترجمة النّصوص الفنّيّة من لغة إلى أخرى. وبما أنّ الألفاظ لم توجد لكي تبقى حبيسة في أوراق المعاجم، بل لتوظّف في سياقات فنّية لغويّة متعدّدة؛ يختلف معنى اللّفظة فيها من هذا السّياق إلى ذاك؛ ومن هنا فإنّنا لا نعدم من يقول بإنكار التّرادف على إطلاقه بين الألفاظ. لكنّ الغربيّين حين حاولوا في هذا المجال أسفرت بحوثهم «عن نتائج دلاليّة غاية في الأهمّيّة، وإن كانت متأخّرة نسبيًّا؛ فقد أدّت محاولاتهم المضنية في ضبط التّرجمة وتحويل النّصّ المراد ترجمته إلى لغة سيبرناطيقيّة أو دلالات

سيمانطيقيّة أو تشفيرها أو تكويدها أو تحويلها إلى رموز دقيقة تُسهّل دراسة تحوّلاتها، [وتقود] إلى دراسة تحوّلات المعنى والتّفريق بين اختلافات أدقّ المعاني؛ [ممّا أدّى إلى] ظهور مصطلحات دلاليّة غاية في الأهمّيّة مثل (ذرّات الدّلالة)، وكأنّ دلالة النّصّ مثل اللّوحة الفنّيّة الممزوجة بنسب متناهية في الدّقة من الألوان، يؤدّي أي تغيّر في نسبة أي لون إلى تغيير [أكبر]، ليس في دلالة النّصّ وحسب؛ بل في جماليّته أيضًا، وأكّدت دراساتهم هذه مقولات استحالة التّرادف المطلق إلّا في حالات نادرة جدًّا، وذلك عندما عُبّر عن المعاني بأرقام سيمانطيقيّة؛ ومن ثمّ فإنّ معنى (غير ملائم) تكتبه باللّغة السّيمانطيقيّة هكذا (18َ)، وهو نفس الرّمز الّذي يطابق أيضًا كلمة (رديء) الّتي ترادفها من حيث المعنى. ونكتب كلمة (متوعّك) هكذا (18،33)، وتعني (سيّئ + إحساس). وكلمة ضئيل (10َ) (نفي للعظمة)، وكلمة رائع (10،18) (عظمة + إيجابيّة)»[85].

وتجدر الإشارة إلى أنّ التّحوّل الرّمزيّ في دلالات الكلمات يتأتّى من سياقات مجازيّة في نصوص المجاز الفنّيّ شعرًا ونثرًا، وهذا ما دفع رمضان عبد التّوّاب إلى تسمية هذا النّوع من السّياقات بالسّياق المضلّل الّذي يدفع المتلقّي أو المترجم إلى فهم روح النّصّ لا إلى فهم حَرْفيّته أو معناه الحرفيّ، قبل الشّروع في ترجمته إلى الآخرين؛ فتغدو المفردة محكومة بنظام السّياق الّذي وردت فيها، والّذي يكسبها معناها، ويمنحها دلالتها، وقد تكون هذه الدّلالة مختلفة إلى حدّ ما عن معناها في المعجم، «وعلى هذا النّحو يثبت في الذّهن معنى كلّ كلمة، وهناك كلمات محدودة الاستعمال، لا تظهر مطلقًا إلّا في صحبة بعض الكلمات الأخرى، وفرصة الخطأ في هذه الكلمات أوسع؛ لأنّ الاستعمال لا يقدّم لنا الوسيلة لتحديد قيمتها، وفي هذه الحال كثيرًا ما تبتعد الكلمة عن دلالتها الأصليّة، بسبب المعنى الزّائف الّذي يضاف إليها»[86].

من الملحمة إلى الرّواية (بين جلجامش ودون كيشوت):

وصلت إلينا ملحمة جلجامش من خلال التّرجمة بعد جهود عالميّة حثيثة في مجال ترجمة النّصّ من الأكديّة إلى العربيّة، وتروي هذه الملحمة قصّة الصّديقين: أنكيدو وجلجامش؛ أنكيدو كان مزيجًا من البشر والغرائز الحيوانيّة، ولم يكن من سُلالة الآلهة مثل جلجامش، ولم يكن بنُبله، ولا كان أصله عريقًا عراقةَ أصل جلجامش مَلِكِ أوروك العظيم، الّذي كان إنسانًا وإلهًا بجسد واحد، والّذي صار رمزًا للبطولة في الآداب القديمة منذ زمن بعيد. ثمّ راح أنكيدو «يرقى نحو إنسانيّته، بينما كان جلجامش يطغى، ويصعد باتّجاه ألوهيّته، حتّى إذا ما تلاقيا تلاقى وجها الإنسان: الحيوانيّ والإلهيّ، وصقلت تجربة الإنسان المستمدّة من أصله الحيوانيّ وتطلّعه الإلهيّ، فأصبح أكثر تهذيبًا، وانصرف جلجامش وأنكيدو إلى أعمال الخلود والبناء ومحاربة الشّرّ»[87].

ما أشبه هذين الصّديقين (جلجامش وأنكيدو) في هذه الملحمة بالصّديقين (دون كيشوت دي المانتشا وسانشو بانثا) في رواية سرفانتس الشّهيرة! إذا كان سرفانتس قد كتب روايته (دون كيشوت) سنة 1615م، ولم يطّلع على ترجمة مكتوبة لملحمة جلجامش الّتي اُكتشفت سنة 1853م، فهل من الممكن أن تكون وصلت إليه بعض شذراتها بالتّراث الشّفويّ المتناقل عبر الأجيال؟ وإن كان الأمر كذلك فإلى أيّ مدى استفاد منها ليرسم في ختامها صورة (الفارس المهزوم) دون كيشوت الّذي عاد خائبًا إلى بلدته المانتشا دون أن يحقّق هدفه المنشود؟ أيمكن أن يكون قد اتّكأ عليها فكرةً وشكلًا ومضمونًا حين شرع يكتب روايته أم أنّ حالة الشّعور بالانهزام موقف نفسيّ مرّ به، وسيمرّ به كذلك كثير من المبدعين؟ لعلّ هذا لا يهمّنا بقدر ما تهمّنا درجة إبداع سرفانتس في روايته. ولعلّ الصّديقين: دون كيشوت وسانشو أشبه ما يكونان بالصّديقين: جلجامش وأنكيدو حين يمثّلان «وجهي الإنسان بكلّ

معنى الكلمة، الوجه الإلهيّ والوجه الحيوانيّ، وجه المُثل والكمال ووجه الغرائز والانحطاط. ويمثلّ لقاء هذين الوجهين في الإنسان ظهور الإنسان الّذي يجمع بينهما، ولكنّه يغذّ السّير باتّجاه الكمال والمُثل. وقد يمثّل جلجامش الشّخصيّة الضّائعة لأنكيدو، والعكس صحيح. وبلقاء هاتين الشّخصيّتين الضّائعتين اكتملت شخصيّة كلّ منهما»[88].

تكشف رواية (دون كيشوت) عن مدى ثقافة سرفانتس الموسوعيّة واستفادته الكبيرة من مجمل النّصوص الأدبيّة السّابقة لنصّه، ويبقى له الفضل الكبير في نسج الرّواية وتوليفها. وكذلك يبدو أنّ كاتب النّصّ الأكديّ (ملحمة جلجامش) قد استفاد من مجموعة كبيرة من الأساطير والحكايات والرّوايات والأغاني الشّعبيّة الشّائعة في زمنه؛ ولكنّها مع ذلك تبقى خلقًا جديدًا يمتاز «بالأسلوب الأدبيّ الرّفيع و[الحبكة] الدّقيقة والرّموز الباطنيّة العميقة....إنّها أوّل ملحمة إنسانيّة مليئة بهذا الحشد الهائل من القيم والرّموز والدّلالات الباهرة»[89]. ومن أجل ملاحظة الشّبه الكبير في لغة الحوار بين الصّديقين في (ملحمة جلجامش) والصّديقين في رواية (دون كيشوت)، سنسرد من هذين النّصّين الأدبيّين ما يدلّل على هذا التّشابه؛ فقد جاء ملحمة جلجامش[90]:

أصبح جلجامش وأنكيدو صديقين حميمين، فلمّا رأى جلجامش أنّ أنكيدو ضجر من حياة أوروك، ولمح حنينه لحياة البرّيّة عقد العزم على أن يخوض معه أعمال البطولة، لقد عرف أنكيدو حياة الصّحراء، وعرف حياة المدينة، ولا بدّ له من أن يذهب إلى الغابة...إلى غابة الأرز الّتي يسكنها الوحش خمبابا، عرض جلجامش الأمر على أنكيدو، فقال له أنكيدو:

– علامَ أنت راغبٌ في تحقيق هذا المطلب، ولم عقدتَ العزم على الذّهاب إلى الغابة؟

– لنقتل وحش غابة الأرز خمبابا، ونزيل الشّرّ من البلاد.

– لكنّي لا أستطيع ذلك، إنّي أحسّ الضّعف الذي ألمّ بي من قبل كأنّني لو أردت أن أرفع ذراعي لوجدتهما خاويتين.

– إنّ خمبابا هو الذي سلبك قوّتك، لقد ذكرته أمامك فلا بدّ من قتله والتّخلّص من شرّه، فلمَ امتلأت عيناك بالدّمع، وحزن قلبك؟

– شمخة هي الّتي سلبت منّي قوّتي يا صديقي!

– لا تخف، سنكون معًا ولن نخاف شيئًا.

– يا صديقي..حينما كنتُ أجوبُ البراري وأسعى مع حيوان البرّ، كنتُ أرى الغابة تمتدّ مسافة ساعات من كلّ جهة، وتعلّمت ألّا أذهب إليها أو أدخل فيها، فمن يجرؤ على التّوغّل في داخلها؟ إنّ زئير خمبابا هو عباب الطّوفان والنّار، وينبعث من فمه ونَفَسه، فعلامَ تريد الذّهاب إلى هناك؟

– لأرتقي جبال الأرز، وأدخل الغابة مسكن خمبابا، وسآخذ معي فأسًا لأستعين به في القتال، أمّا أنت؛ فامكث هنا، وسأذهب أنا وحدي.

– كيف ستدخل غابة الأرز؟ فيها حارس قويّ لا ينام، وضعه إنليل هناك، وجعل هيئته تبعث الرّعب في النّاس.

– يا صديقي! من الّذي يستطيع أن يرقى إلى السّماء؟ الآلهة وحدهم هم الّذين يعيشون إلى الأبد مع الشّمس، أمّا البشر؛ فأيّامهم معدودات، وكلّ ما يعملونه عبث، يذهب مع الرّيح، وأنت الآن تخشى من الموت، ونحن ما زلنا هنا، فما الّذي أصاب جأشك، دعني إذن أتقدّم، وليردّد فمك (تقدّم، ولا تخف)، فإذا ما هلكتُ فسيخلد اسمي، وسيقولون إنّ جلجامش سقط من أجل قتل المارد الشّرّير خمبابا، ستجتمع حولي ذرّيّتي، وتقصّ عليها ما حدث، لقد آلم فؤادي

أن: ضعفت، أمّا أنا فسأضع يدي على الأرز، وسأجعل لي اسمًا خالدًا، وسأُصدر إلى صنّاع الأسلحة أوامري، سيصنعون السّلاح بحضورنا.

وجاء في فصل (الجواد الخشبيّ المسحور) ضمن رواية (دون كيشوت) حوار بين (سانشو بانثا) و(دون كيشوت) يشبه الحوار بين جلجامش وأنكيدو شكلًا ومضموناً؛ فقد كتب سرفانتس(91):

فركب سنشو [على الجواد الخشبيّ] مكرهًا، لكنّه التفت إلى الجميع، وقال:

– أستحلفُ كلّ واحد منكم أن يتلو (مرّةً أبانا ومرّة سلام) قبل أن نطير.

[دون كيشوت]: أيّها الجبان! أأنت على المشنقة؟ أنت تركب مكان (ماجلونة) [الّتي] قادها هذا الجواد إلى عرش فرنسا، وسيقودك أنت إلى كرسيّ الحكم في جزيرتك.

فصاح الدّوق آمرًا: أدِر المفتاح أيّها الفارس، وابدأ التّحليق يا قلب الأسد!

فأدار (حزين الطّلعة) المفتاح؛ فاهتزّ الجواد قليلًا، ثمّ ارتعش، وسمع (سانشو) أصوات عفاريت، فتمسّك بسيّده، وتعالت أصوات الجمهور:

– **الله** يحميك أيّها الجبّار الجسور! إنّكما تشقّان الهواء بأسرع من السّهم! لا تتحرّك يا سانشو! تمسّك جيّدًا، فسقوطك يعني الموت.

فقال سانشو: أقسمُ أنّني أسمعُ أصواتهم بالقرب منّي، وبأنّنا ما زلنا في مكاننا! وقبل أن يردّ عليه سيّده، هبّت ريح قويّة ذات ضجيج، فقال له سيّده:

– هل أحسست بغلطتك؟ أصبحنا الآن في منطقة الهواء الثّانية؛ حيث يتكوّن البرد والرّعد والثّلج، هنا تعيش عاشقة الجليد، فاحذرها يا سانشو، وأحسّ بتيّارات باردة، فقال معلّقًا:

– أنا لا أشعر بالرّيح إلّا على مؤخّراتنا، ولم ألمس الثّلج والبرد، فأين عاشقة الثّلج؟

– لقد تجاوزناها، ألم تشعر أنّنا أصبحنا في منطقة الشّمس الأولى؟ فإنّني أحسّ بالوهج اللّافح.

– أخشى أن نخترق منطقة النّار، فهناك الهلاك، ولم أقرأ عن فارس نجا منها.

– نجّنا يا ربّ سأرفع العصابة؛ لأرى أين أصبحنا؟

– لا، لا تفعل، [إنّه] أمر من ساحر شرّير، يريد إفساد المهمّة، فاحذر يا سانشو!

ونجد في النّصّين: (جلجامش ودون كيشوت) شبهًا آخر، يتجلّى في مشهد الفراق بين الأصدقاء: جلجامش وأنكيدو يوم موت أنكيدو من جانب، وسانشو ودون كيشوت يوم مَرِضَ دون كيشوت، ودوّن وصيّته قبل موته من جانب آخر، وسنرى في القسم الثّاني من هذا البحث ظلالًا من صورة جلجامش في بعض من نصوص الحداثة الشّعريّة العربيّة، حين لجأ إلى العرّافة تتنبّأ له بمستقبله، فقد جاء في ملحمة جلجامش(92):

اشتدّ المرض بأنكيدو ولبث راقدًا على الفراش، وصار يبثّ أحزانه في تلك اللّيلة إلى صديقه:

– يا خلّي! رأيت اللّيلة الماضية رؤيا، السّماء ترعد، والأرض تستجيب لها، وأنا واقف بينهما، فظهر أمامي شخص عبوس وجهه مثل وجه الطّير (زو)، ومخالبه مثل مخالب نسر، عرّاني من لباسي، وأمسك بي بمخالبه، وأخذ بخناقي حتّى خمدت أنفاسي، بدّل هيئتي؛ فصار ساعداي مثل جناحي طائر مكسوّتين

بالرّيش، ونظر إليّ، وأمسك بي، وقادني إلى دار الظّلام...وفي بيت التّراب الّذي دخلت رأيت الملوك والحكّام، ورأيت تيجانهم، وقد نزعت وكدّست على الأرض، أجل رأيت أولئك العظام الّذين لبسوا التّيجان وحكموا البلاد في الماضي، وكان آنو وأنليل [وحدهما] اللذين يأكلان اللّحم والخبز، [ويسقيان] الماء البارد من القِرَب..... استمع جلجامش إلى صديقه، وذهب إلى أمّه ننسون، يقصّ عليها حاله، فقالت له:

– سيموت صاحبك يا ولدي! وستبقى لوحدك..لقد وقع عليه الاختيار ليرحل إلى العالم الأسفل، سيموت الّذي اتّخذته أخًا لك.

عاد جلجامش إلى أنكيدو فقال له أنكيدو:

– لا تتعب نفسك يا صاحبي! لقد حلّت بي اللّعنة، ولن أموت مثل رجل سقط في ميدان الحرب، كنت أخشى القتال ولكنّني سأموت من دونه، الّذي يسقط في القتال مبارك.

انتهى اليوم الثّاني عشر، وعندما نوّرت خيوط فجر جديد قال جلجامش لصديقه:

– يا أنكيدو إنّ أمّك ظبية وأباك حمار الوحش، رضعت حليب الوحوش، وربّاك من لهم ذيول الماشية، لتندبك المسالك الّتي سرت بها في غابة الأرز، وعسى ألّا يبطل النّواح عليك مساءً ونهارًا، عسى ينوح عليك شيوخ أوروك، وليبكيك الإصبع الّذي أشار إلينا من ورائنا وباركنا، وعسى يتردّد صدى البكاء في الأرياف، وكأنّه بكاء أمّك...ليندبك الفرات الطّاهر الّذي كنّا نسقي منه، لينح عليك محاربو أوروك المحصّنة...ليندبك الإخوة والأخوات ويطيلوا شعورهم من أجلك.

ثمّ تنتهي ملحمة جلجامش بعودة بطلها جلجامش إلى مدينة أوروك فارسًا مهزومًا خائبًا دون زهرة الخلود، ويتلّقى هزيمته تلك مثل الدّون كيشوت بعزيمة وثبات، وكذلك تذكّرنا الأبيات الّتي قيل: إنّها نقشت على قبر الدّون كيشوت ببعض النّقوش التّاريخيّة وطقوسها؛ كنقش عين عبدات ونقش النّمارة اللذين أشرنا إليهما سابقًا، ولعلّ هذه النّقوش التّاريخيّة ورواية دون كيشوت ترسّخ بمجملها مع ملحمة جلجامش فكرة الزّمن الدّائريّ أو العودة إلى البداية، «وكأنّها تريد القول إنّ الزّمن الدّائريّ في الملحمة هو أساس فكرتها وجوهرها.. وهو كذلك فعلًا»[93]. رجع جلجامش دون أن يحظى بنبتة الخلود الشّوكيّة بعد أن اختطفتها منه الأفعى الدّائريّة، وتخلّى عن مطالبه، وعاد مهزومًا إلى أوروك، ينتظر أن يرقد فيها، وهو يقول: «من أجل من يا أورشنابي كلّت يداي؟ ومن أجل من استنزفت دم قلبي؟ لم أحقّق لنفسي مغنمًا، نعم لقد عملت لأسد التّراب (الحيّة)، أَفَبَعد عشرين ساعة مضاعفة يأتي هذا المخلوق فيختطف النّبات منّي؟ وقد سبق لي أنّي لمّا فتحت منافذ الماء وجدتُ أنّ هناك نذيرًا لي أن أتخلّى عن مطلبي، وأترك السّفينة في السّاحل؛ لنعود برًّا إلى أوروك»[94].

ويبدو مشهد الفراق بين سانشو ودون كيشوت مهيبًا، حين كان دون كيشوت يكتب وصيّته، وهو على فراش الموت، بعد أن عاد إلى بلدته (ألمنتشا)[95]:

في بلدته أحسّ بالطّمأنينة النّادرة المثيل، فنام (كيشوته) طويلًا إلى أن بكت ابنة أخته والخادمة كثيرًا، و[خشيتا] ألّا يفيق أبدًا....أمّا سانشو؛ فقد بدأ يبكي على نفسه، واستمرّت دموعه محرقة لاهبة، ولم يتمكّن أحد من وقف دموعه المتتابعة. كان حزنه صادقًا هذه المرّة.

دخل الجميع مع الموثّق، وبعد القيام بالإجراءات الدّينيّة جاء دور الإجراءات المدنيّة، فأمر دون كيشوت بما يلي:

– أوصي بمنح كلّ نقودي إلى (سانشو بانثا)، فهي له بعد موتي، وإنّي لأطلب ألّا يطالب بأيّ حساب، فلو كان بإمكاني أن أمنحه مملكة لما تأخّرت؛ لأنّ إخلاصه وأمانته يستحقّان ذلك، لا بل أكثر...

فصاح سانشو، وهو يبكي:

– آه! يا مولاي! لا تدع نفسك تموت! وإنّ أكبر جنون في الدّنيا، هو أن يترك الإنسان نفسه تموت قبله، وعندما لا يقتله أحد. فقم لنمارس الحياة الرّعويّة... وسوف ترى (دلثينا) بين الأشجار!

– صه يا سانشو! فأنت الآن تحادث عاقلًا، فاترك جنوننا السّابق، وآمل أن تكون توبتي، ومشاعري الصّادقة، ورفضي للجنون والأوهام الّتي ملأت رأسي سابقًا، سببًا كافيًا لاسترداد احترامكم لي الآن....وهكذا انتهت حياة النّبيل المنتشاوي؛ حيث لم تحدّد بلدته بدقّة تامّة؛ فتنافست كلّ المدن الإقليميّة على مولده...وعلى قبر دون كيشوت نقشت مئات المرثيّات، من بينها شاهدة (سمسون كريسكو)، وهي تدلّ على محبّة وإكبار:

(هنا يرقد النّبيل الباسل الّذي بلغ الغايات بشجاعته
ولوحظ أنّ الموت لم يتمكّن من قهر حياته بهلاكه
تحدّى الدّنيا بأسرها حتّى إنّ ما أمّن له السّعادة
هو أنّه مات عاقلًا بعد أن كان مجنونًا)

وقبل هذه النّهاية، وفي طريق العودة إلى (ألمانتشا) أقرّ سانشو بهزيمته وهزيمة فارسه الجوّال دون كيشوت، واعترف مثل جلجامش بعجز الصّديقين؛ الفارس وصديقه عن تحقيق ما كانا يصبوان إليه، وراح من فوق قمّة صغيرة على مشارف ألمانتشا يعبّر عن هذا العجز، وفارسه دون كيشوت يصغي إليه بطريقة يبدو فيها أنّه يقرّ بما يبوح به سانشو حين راح يقول[96]:

–افتح عيونك يا موطني الصّغير! فقد طال اشتياقنا إليك، وسترى عودة ابنك (سانشو) لا حاكمًا غنيًّا، بل مجلودًا...وافرح بولدك الضّالّ (دون كيشوت)، وقد هُزم على يد فارس غريب، لكنّه انتصر على ذاته، وفكّ سحر معشوقته (دلثينا دول توبوسو).

بمثل هذه الطّريقة الرّاضية من طرق التّصالح مع الذّات والبوح بالفشل والإقرار بالهزيمة والاعتراف بها تنتهي ملحمة جلجامش، وبهذه الطّريقة أيضًا تتوالد الأجناس الأدبيّة؛ لنرى فكرة ملحمة جلجامش ذاتها وقد تجلّت في عمل روائيّ سرديّ جديد كُتب في إسبانيا؛ اسمه (دون كيشوت)، بعد مسيرة أدبيّة طويلة، امتدّت ما لا يقلّ عن آلاف السّنين؛ لنتأكّد أنّ الإبداع شراكة حضاريّة، ونتّفق مع ما أقرّه صلاح فضل حين قال: «وليس هناك مثل استيعاب النّماذج الحضاريّة الأخرى بثقافتها المغايرة ما يشجّع فكر الاختلاف وينمّيه ويمنحه جرأة التّحقّق، لو لم يتخيّل المبدع آفاقًا جديدة، ويستشرف تجاوز ثقافته الموروثة لما احتشد بكلّ طاقته لإنجاز مشروعه المبتكر. قد لا يكون واعيًا بهذا النّموذج الآخر، وهو يبحث عن أفقه، لكنّ استلهامه بشكل غير مباشر مرّة والاستجابة المتحدّية لتفوّقه مرّة أخرى؛ ممّا يولّد التّوق لكسر الإطار التّقليديّ في كلّ الأحوال، وتشكيل لون من الإرادة الإبداعيّة الخلّاقة»[97].

من الرّواية إلى شعر الحداثة:

بعد قراءتي ملحمة (جلجامش) ورواية (دون كيشوت) وجدت نفسي مشحونًا بتوق غير تقليديّ للبحث عن تجلّيات هذين العملين في أدبنا العربيّ وأثرهما في أجناس هذا الأدب وتحوّلاتها الرّمزيّة. وجدت في صداقة امرئ القيس والزّير سالم ظلالًا من صداقة جلجامش وأنكيدو، إلّا أنّ فارسينا العربيّين تمتّع كلاهما بالفروسيّة والنّبل والشّجاعة وعراقة الأصل والمنبت، في حين أنّنا نجد تفاوتًا ملحوظًا في هذه النّاحية من حيث عراقة الأصل والمنبت لدى أنكيدو

وجلجامش، الّذي يجمع في تكوينه بين خصائص البشر والآلهة معًا، وهذا ما لا نجده في صديقه أنكيدو. رأيت في بطولة الدّون كيشوت ظلالًا من بطولة عنترة العبسيّ إلّا أنّ فارسنا العربيّ، حقّق النّصر الحقيقيّ مرّات عديدة، مثلما تحلّى بشجاعة الفرسان الشّجعان بمفهومها الواقعيّ، لا بمفهومها الرّومانسيّ الحالم لدى فارس جوّال مثل الدّون كيشوت، الّذي أحبّ معشوقة خياليّة، أطلق عليها اسم (دلثينا)، وبدت لي صورته أكثر قربًا من صور الشّعراء الصّعاليك في أدبنا العربيّ القديم.

لم تُشبع هذه التّقاطعات تَوقي البحثيّ، فرحت أستعين بقراءة ملاحم الأمم والشّعوب الأخرى، فبدا لي شبهٌ واضحٌ بين حبّ التّركمانيّين خيولَهم، واعتزازهم بها في ملاحمهم الشّفويّة من جانب، وحبّ امرئ القيس جوادَه، وتطليقه زوجته أمّ جندب بسبب الولع بالخيل من جانب آخر، وعزّز هذه الفكرة لديّ ما يقال عن ولع التّركمانيّين «بشكل خاصّ بسرد القصص وترديد الأغنيات عن أحصنتهم. كما يقال إنّ هذه [الخيول] كانت في الواقع مخلوقات رائعة يعتبرها مالكها أكثر قيمة من زوجته، من أولاده، وحتّى أكثر أهمّيّة من حياته. كتب فامبيري: إنّه لمن الممتع أن نسجّل [بأيّ] عناية كان التّركمانيّ يربّي حصانه، كيف يلبسه ليقاوم البرد والحرّ، وأيّ عظمة يظهرها في تجهيز سرجه في حين يكون هو بثوب بالٍ خرق يجعله يشكّل تناقضًا غريبًا مع جواده المزيّن أجمل زينة. على أنّ هذه المخلوقات تستحقّ كلّ المدح الّذي يكال لها والحكايات الّتي تروى عنها فسرعتها وقوّة احتمالها أبعد من أن تكون مبالغًا بها»(98).

وكذلك أحبّت العرب خيولها، وراحت تضرب المثل بأفراسها الأصيلات، وتقول في الفرس الأصيلة: (تُسبى، ولا يردُّها هجين). ولعلّه من الجميل أنّ نرى شيئًا من ظلال هذا المثل العربيّ في مقطع سرديّ لا يخلو من الشّعريّة في رواية (دون كيشوت)، يصوّر فيه سرفانتس (روثينانته؛ بِرْذون الدّون كيشوت)، بعد

أن استهواه جمال الأفراس الجميلات: «من سوء حظّ (دون كيشوت) استهوت هذه الأفراس الجميلات (روثينانته)؛ فصهل مغازلًا، ثمّ راح يلاحق رائحة عطر فاحت من الحسناوات!..وما إن وصل إلى الأفراس حتّى استُقبل بالرّفس واللّبط والعضّ، وتعالت صهلات الاحتجاج على مغازلة البرذون للأصيلات! هذا الضّجيج نبّه الرّعاة للحادثة، فاقتربوا وانهالوا على العاشق المسكين بالعصيّ، وقاموا بلعن صاحبه، وأهانوا سيّده، ولم يُسمح لبرذون مهلهل أن يقترب من الأفراس الأصيلة ذات الحسب والنّسب، وبذلك دفع (روثينانته) ثمن غرامه الأوّل والأخير، وظهر عليه كأنّه أقسم ألّا يغازل أجمل فرس في الكون بعد هذه الإهانة بالشّتائم والضّرب»[99].

لكنّ صورة (الفارس المهزوم) أو نموذجه في نهاية ملحمة جلجامش وختام رواية دون كيشوت ظلّت عالقة في ذهني، وظلّت تحفّزني للبحث عن أثرها في أدبنا العربيّ؛ شعره ونثره، فتشكّلت لديّ من قراءة شعر امرئ القيس الجاهليّ وسيرة حياته صورة له، تبدو فيها صلة وصل بين الفارسين في جلجامش ودون كيشوت؛ حيث بدا لي فارسًا شجاعًا ضائعًا يصعب عليه الإقرار بهزيمته، بعد أن رافقه صاحبه عمرو بن قميئة من بكر بن وائل؛ ليبحثا عمّن يستنجدان به ليثأر امرؤ القيس لأبيه، وحين بكى صاحبه، وشعر بصعوبة هذه الرّحلة، راح امرؤ القيس يقول[100]:

بكى صاحبي لمّا رأى الدّرب دونه　　وأيقن أنّا لاحقان بقيصرا

فقلت له: لا تبك عينك إنّما　　نحاول مُلكًا أو نموت فنعذرا

والحقّ أنّ هذه التّعالقات النّصّيّة بين هذه النّصوص المتميّزة من الأدب العالميّ أغرتني بمواصلة البحث عن نموذج الفارس المهزوم، ورحت أفتّش- بعد أن أحجمت برهة-عن صورة هذا الفارس في شعر الحداثة العربيّ؛ وذلك

لكثرة ما قرأت منه، وتأمّلتُ في اختلافات المنظّرين حول تحديد مفهومه وماهيته، ومن هنا كنت أتساءل باستمرار: هل من الممكن أن نجد في نصوص الحداثة الشّعريّة العربيّة نصًّا شامخًا أو أكثر؛ حيث يكون هذا النّصّ صورة إبداعيّة مبتكرة لا تقليدًا ممجوجًا لنصّ عالميّ شهير؟ هل من الممكن أن نجد هذا النّصّ؟ ونحن يتناهى إلى أسماعنا بين الآونة والأخرى أصواتٌ من هنا وأخرى من هناك، يتّهم أصحابها نصوص الحداثة الشّعريّة العربيّة –إلّا ما قلّ منها– بانسلاخها عن تراثنا الشّعريّ العربيّ الأصيل، ويرى أصحاب تلك الأصوات في كثير من نصوص الحداثة ما يشبه القطيعة مع شعرنا الكلاسيكيّ: قديمه وحديثه، وذلك برغم تأكيد شعراء الحداثة أنّه «لا وجود لقطيعة بين الحداثة والقدامة، وإنّما هناك فروق بينهما في استخدام عناصر قديمة استخدامًا حديثًا من ناحية، وفي المناخ المرتبط بالعصر وثقافته من ناحية ثانية، وارتباطها بالرّؤيا من ناحية ثالثة»[101].

لعلّ ولادة نصّ حداثيّ واحد شامخ من حيث الأصالة والإبداع معًا ترسّخ مفهوم الحداثة الشّعريّة أكثر بكثير ممّا ترسّخ مفهومَها الكتاباتُ التّنظيريّة جمعاء، ولعلّ قصيدتي: الكوليرا لنازك الملائكة وأنشودة المطر لبدر شاكر السّيّاب انعكستا بالفائدة على انتشار شعر الحداثة ورواجه وشيوعه أكثر بكثير ممّا ساهمت به أنضر التّعريفات لشعر الحداثة وأجلاها، من مثل قولهم: «إنّ الحداثة ليست مجرّد انتقال من البحر إلى التّفعيلة أو من البيت إلى السّطر والتّحرّر من القافية الموحّدة. الحداثة موقف من أحداث العصر ورؤية جديدة للعالم شكلًا ومضمونًا. كما أنّ الاهتمام بالمضمون بدعوى مواكبة العصر ليس مقياسًا للحداثة؛ إذ قد يتناول النّصّ موضوعًا جديدًا في شكل تقليديّ»[102].

تتوالى أسئلة الحداثة مع استمرار البحث عن ذلك النّموذج الشّعريّ الحداثيّ الشّامخ، الّذي يستمدّ من التّراثين: العربيّ والعالميّ أصالتهما دون أن يقلّدهما

بشكل ممجوج، ويبدع صاحبه فيه، دون أن ينسلخ من تراثه، وينقطع عن ماضيه؛ فيهيم مع نصّه في فضاء أدبيّ تتقاذفه أمواج عاتية؛ تكبّله أو تشدّه للخلف حينًا، وتدفعه نحو فراغ تجديديّ لا أصول له في أحيان أخرى؛ ولهذا يؤكّد أحمد عبد المعطي حجازي على ضرورة «ربط التّجديد بالتّراث من جهة، وبالظّروف المحيطة من جهة أخرى، مستشهدًا بأمثلة من تاريخ الشّعر العربيّ. فهو يرى أنّ القصيدة الإسلاميّة ابتعدت عن القصيدة الجاهليّة باقترابها من لغة العصر وأفكاره، وسيطرت عليها صفة التّجريد بدل الحسّيّة، الّتي طغت على القصيدة الجاهليّة»(103).

قرأتُ نزار قبّاني في مرحلة مبكّرة من حياتي، لم أكن أعرف فيها كثيرًا من الفروق بين شعرنا العربيّ الكلاسيكيّ وشعرنا العربيّ المعاصر، ولم أكن ألحظ في نصوصه الحداثيّة أكثر من فرقين تتميّز بهما–في اعتقادي–من نصوص الشّعر الكلاسيكيّ، تبدّى لي الفرق الأوّل في شكل القصيدة المنفتح، وتدفُّقِ تفعيلاتها في الأسطر الشّعريّة بحرّيّة لا نجدها في الشّعر الكلاسيكيّ. واعتقدتُ أنّ الفرق الثّاني يرتبط بتطوّر دلالات اللّغة؛ فوجدت في لغة نزار قبّاني لغةً سهلة، نستعملها في أحاديثنا اليوميّة، وندرك كثيرًا من دلالاتها منذ قراءتها الأولى، وهذا ما لم أكن أجده في شعر المعلّقات، الّتي كنت أنطلق إليها وإلى أشعار المتنبّي كلّما شعرت بحبّ الشّعر بعد قراءة نصّ جديد أو مجموعة جديدة من نصوص نزار قبّاني.

كنتُ أستمع إلى نصوص نزار قبّاني المغنّاة بشغف، وأرى فيها امتدادًا للإبداع والأصالة في شعرنا العربيّ القديم، ولم ألحظ فيها ذاك الانقطاع أو الانفصال عن تراثنا العربيّ الّذي تذبذب منظّرو الحداثة بين الدّعوة إلى تخطّيه والابتعاد عنه حينًا، وضرورة الارتباط به والانطلاق منه حينًا آخر في تناقض واضح، أكثر ما نلحظه لدى أدونيس، وهو واحد من أشهر منظّري الحداثة، فبدا

أدونيس–على أهمّيّة آرائه النّقديّة–«كثير الخلط في استعمال الملاحظات من جهة، كثير التّناقض في الآراء من جهة أخرى، لقد أكّد في مواقف أنّ الحديث لا يمكن أن ينطلق من فراغ، وأنّ الجديد مرتبط بالقديم، ثمّ ينقض هذا الرّأي فيقرّر الانقطاع عن التّراث والماضي»[104].

إذا كانت حركة الحداثة الشّعريّة العربيّة تعاني من التّشتّت في كثير من آراء منظّريها النّقديّة، وتفتقر جهودهم في مجالها إلى توحيد المصطلحات والمفاهيم، وإذا كانت هذه الآراء التّنظيريّة تعكس حالة من الضّياع لدى بعض الشّعراء الّذين سلكوا نهج الحداثة دون أن يفهموها بعمق؛ فإنّني لم ألحظ هذا التّشتّت في نصّين من النّصوص المغنّاة لدى نزار قبّاني، وكثيرًا ما استمتعت بقراءة نصّ (قراءة الفنجان) أو بالاستماع إليه مُنْشدًا مغنًّى، وفي أحيان أخرى أشدو بـ(قصيدة الحزن) على نحو يذكّرنا بنشأة الشّعر العربيّ الأولى، وارتباطه بفنون الموسيقا والإنشاد والغناء حين كان الحُداء غناء الأمّة «الّذي يصاحب إنشاد الشّعر على بساطة كأنّها بساطة التّرتيل، ينشده الحادي على انفراد، وتصغي إليه القافلة أحيانًا في هدأة اللّيل، إذ يعتمد الحسّ كلّه على السّمع في متابعة النّغم إلى مواضع الوقوف والتّرديد، فتقفو النّغمة على وتيرتها، ويصدق عليها القافية بجملة معانيه»[105]. ولعلّ إهمال إنشاد الشّعر «في عصرنا الحديث هو الّذي أفقدنا إلى حدّ كبير، تذوّق الموسيقا الشّعريّة، وجعل شعراءنا ينصرفون عن التّفنّن فيها وخلق الجديد منها»[106]، وربّما يكون لإنشاد نصّي: (قارئة الفنجان) و(قصيدة الحزن) على النّحو الّذي نسمعه في حفلات المسرح الجماهيريّة أو في الأشرطة المسجّلة أو محطّات التّلفزة فضلٌ في تشكيل هذا الإحساس العميق بالارتباط الوثيق بين هذين النّصّين ونصوص شعرنا العربيّ القديم.

والحقّ أنّ عنصر الإنشاد في الشّعر له من الجماليّة والتّميّز ما يؤهّله للوقوف بين جماليّات الشّعر الأخرى، كجماليّات الدّلالة والجرس الموسيقيّ

وعذوبة الحروف وتآلفها وانسجامها، ولعلّ هذه الجماليّات مجتمعة أكثر ما تتبدّى في لحظة الإنشاد الجميل، «كما أنّ سوء الإنشاد قد يخفض من قدر الشّعر الجيّد، ويلقي على ألفاظه العذبة، ومعانيه السّامية ظلالًا تخفي ما فيه من جمال وحسن»(107).

غير أنّ ظلالًا من صورتي (الفارس المهزوم) في ملحمة (جلجامش) ورواية (دون كيشوت) كانت عامل جذب جديد، شدّني نحو نصّي نزار قبّاني إلى جانب الجماليّات الأخرى الّتي راحت تتكشّف من خلال جماليّة الإنشاد، وهنا وجدتُ نفسي أمام شيءٍ من تداخل الأجناس الأدبيّة أو التّعاقب التّاريخيّ للطُّرز على حدّ تعبير نور ثروب فراي، ويبدو في هذا التّعاقب «أنّ لكلّ نوع دورًا في النّهوض إلى درجة من الارتقاء. فالأسطورة والرّومانس يعبّران عن نفسيهما بشكل رئيسيّ من خلال الإنشاد، ونشاهد في المحاكاة العليا أنّ نشوء وعي قومي وازدياد البلاغة العلمانيّة يدفعان إلى المقدّمة المأساة في مسرح مستقرّ. أمّا المحاكاة الدّنيا؛ فتأتي بالتّخييل وبزيادة استعمال النّثر الّذي يبدأ إيقاعه أخيرًا في التّأثير على الشّعر. ونظريّة وردز وورث القائلة بأنّه إذا صرفنا النّظر عن الوزن فإنّ النّظم Lexis في الشّعر والنّثر متطابقان – إنّما هي بيان يعتمد على المحاكاة الدّنيا. إنّ القصيدة الغنائيّة نوع يدير فيه الشّاعر ظهره إلى جمهوره، كما هي الحال مع الكاتب السّاخر. وهي أيضًا النّوع الّذي يظهر بأكبر مقدار من الوضوح؛ اللّب الافتراضيّ للأدب، كما يبيّن السّرد والمعنى في مظهريهما الحرفيّين بوصفهما ترتيبًا للكلمات ونمطًا لفظيًّا، ويلوح كأنّ للنّوع الغنائيّ خاصّة وثيقة بالطّراز السّاخر وبالمستوى الحرفيّ للمعنى»(108).

ولعلّ متابعة الرّحلة في جماليّات الحداثة الشّعريّة تحتاج إلى مزيد من البحث في مجموعة من القضايا اللّغويّة العامّة الّتي تؤثّر بشكل مباشر في تطوّر الأجناس الأدبيّة وتحوّلاتها، كنشأة اللّغة والسّاعة اللّغويّة والتّطوّر الدّلاليّ

والتّحوّل الرّمزيّ والتّرجمة والملفوظ والمكتوب، الّتي وجدنا أنّها عوامل عامّة تؤثّر في تطوّر الأجناس الأدبيّة وتحوّلاتها وكثرة تعالقاتها، فكثيرًا ما تقترب بعض نصوص النّثر الفنّيّ من الشّعر، مثلما تقترب بعض النّصوص الشّعريّة من النّثر؛ ففي الشّعر بعض من الرّواية، وفي الرّواية بعض من الشّعر، وتبقى الرّؤيا الشّعريّة فرقًا جوهريًّا بينهما، وترتبط الرّؤيا بالإطار الفنّيّ، على أنّ «الشّاعر يرى الأشياء كشاعر، والرّوائيّ كروائيّ، والمسرحيّ كمسرحيّ، فالمسرحيّ يدرك موضوعه كصراع، والقصّاص يرى موضوعه كحدث؛ ومن هنا فالوعي الشّعريّ غير الوعي النّثريّ، والرّؤيا الشّعريّة غير الرّؤيا النّثريّة»[109].

كذلك لا نعدم من وجد في النّزوع الدّراميّ والمسرح الشّعريّ حلًّا مناسبًا لتجديد الشّعر العربيّ الحديث شكلًا ومضمونًا وطريقة مناسبة للخروج من طريقه المسدود الّذي وصل إليه من حيث استهلاك أدوات التّعبير الفنّي ووسائل التّصوير وأساليبه؛ نتيجة للإسراف في الغنائيّة الذّاتيّة الّتي من شأنها أن تحرم النّصّ من بنيته الدّراميّة[110]. وقد أشار أحمد عبد المعطي حجازي إلى التّقارب الكبير بين الشّعر والنّثر من خلال دراسته لغة النّثر الشّعريّة في رواية (ميرامار) لنجيب محفوظ، وانتهى إلى أنّه «في النّثر شعر، وفي الشّعر نثر. والشّعر بهذا المعنى يوجد في الرّواية كما يوجد في القصيدة»[111]؛ لذلك أقام رومان جاكبسون فهمه للشّعريّة على أساس التّمييز بين مستويين من مستويات اللّغة: الأوّل «لغة الأشياء، وهي اللّغة النّفعيّة الّتي نتعامل بها في الحياة، ونعبّر من خلالها عن الأشياء... [والمستوى الثّاني أطلق عليه] ما وراء اللّغة؛ أي عندما تكون اللّغة ذاتها موضوع البحث، وهذه هي الشّعريّة»[112]، الّتي يمكن أن توجد في النّثر كما هي موجودة في الشّعر.

يقترح بيار لرتوما تصنيفًا يضمّ أربع طوائف أو خمس مجموعات من الأجناس الأدبيّة، وهي: الأجناس الأدبيّة المنتسبة للمنطوق وحده كالمحادثة،

والأجناس الّتي يتقدّم فيها المكتوب على المنطوق كالخطبة المكتوبة وأشكال اللّغة المسرحيّة كلّها، والأجناس المكتوبة الصّرف مثل الرّسالة، الّتي تتميّز بقدر عالٍ من الارتجال، والأجناس الكتابيّة النّثريّة الأخرى، وتنقسم إلى قسمين: أجناس حكائيّة شارحة كالقصّة القصيرة والرّواية والسّيرة والتّاريخ، الّتي تعتمد على الحكي والوصف، والكتابات النّقديّة والفلسفيّة والعلميّة، الّتي تهدف إلى التّحليل خاصّة. ولعلّ اقتراحه هذا–وإن كان واحدًا من كثير من التّصنيفات المقترحة–يدعونا إلى عدم الخلط بين ما هو جنس حقًّا، وما ليس سوى صيغة أو شكل من أشكاله، مثلما يحدث مع بعض منتقدي حركة الحداثة العربيّة، حينما يعتبرونها جنسًا لا هويّة له، أو شكلًا لا جنس له، «والواجب فصل تلك العناصر بعضها عن بعض فصلًا واضحًا. إنّ القصيدة [الغربيّة رباعيّة الأدوار] ليست بجنس؛ إنّما هي شكل يتّخذه جنس الشّعر. والحكاية ليست بجنس؛ إنّما هي إحدى صيغ الجنس الحكائيّ»(113).

يرجع نصّا نزار قبّاني تاريخيًّا إلى مرحلةٍ بدأت فيها حركة الحداثة الشّعريّة العربيّة بالازدهار، بعد أن علا صوتها في منتصف القرن العشرين، ولم يكن ذاك العلوّ نتيجة للمصادفة، وإنّما كان بمثابة ولادة طبيعيّة لحمل طويل بدأ منذ العصر العبّاسيّ عندما قال أبو العتاهية: (أنا أكبر من العروض)، ثمّ توالى نموّ الجنين؛ (حركة الحداثة الشّعريّة) إلى أن ظهرت علامات متعدّدة في مراحل تاريخيّة متلاحقة تشير إلى سلامة ذلك الحمل، وإلى نموّه الصّحيح المطّرد. وكانت الموشّحات الأندلسيّة، ولمسات القصيدة المهجريّة، ومعظم القصائد الرّومانسيّة الّتي تنوّعت، وتعدّدت قوافيها من أبرز تلك العلامات الّتي عبّرت عن إرهاصات تشير إلى اقتراب ولادة الحداثة الشّعريّة بشكل طبيعيّ(114). ولعلّ آخر تلك الإرهاصات ما قامت به الرّومانسيّة العربيّة حين هدمت جانبًا مهمًّا من الحدود بين الألفاظ الشّعريّة والألفاظ اللّاشعريّة؛ فانفتح الجماليّ على غير

الجماليّ، ونشأ ما يسمّى بـ(جماليّة القبح)[115]، ثمّ جاءت السّريالية لتجرف الحدود جرفًا نهائيًّا، وراحت تنظر إلى جماليّة اللّفظة داخل السّياق، واختلفت جماليّة السّرياليّة عن الجماليّات الّتي سادت منذ أرسطو بشكل ملحوظ، ولعلّ هذا ما جعل أندريه بروتون يقول في آخر عبارة له في كتابه (ناديا): «سيكون الجمال تشنّجيًّا أو لا يكون»[116].

تبدو علاقة نصَّي نزار قبّاني لصيقة–ليس بالتّراث العربيّ وحسب–وإنّما بالتّراث العالميّ أيضًا من خلال ظلال صورة (الفارس المهزوم) فيهما؛ تلك الّتي تتقاطع مع صورتي الفارس المهزوم في كلٍّ من ملحمة (جلجامش)، ورواية (دون كيشوت)، فالإبداع شراكة حضاريّة، كما يقول صلاح فضل، وثقافة نزار قبّاني واسعة سمحت له بالاطّلاع على كثير من الآداب العالميّة والاستفادة منها ضمن ميدان التّجريب، الّذي قد يشكّل مع التّناصّ ملاذ التّجديد الأخير لدى شعراء ما بعد الحداثة، ومع ذلك فقد أثارت قصيدة نزار قبّاني (مع جريدة) عاصفة نقديّة، بعد أن غنّتها ماجدة الرّوميّ؛ فانقسم النّقّاد بين مدافع عن مشروعيّة التّجريب والاستفادة من الآداب العالميّة، وبين منتقد لما أطلق عليه تسمية الإغارة على آداب الأمم الأخرى من خلال التّرجمة؛ حيث يُتّهم نزار قبّاني بسرقة قصيدة (غذاء الصّباح) للشّاعر الفرنسيّ جاك بريفير[117].

لولا التّجريب ومحاولات التّجديد الّتي قام بها الشّعراء رغبة من كلّ واحد منهم بالاستفادة من ثقافته الخاصّة وموهبته المتميّزة وتوظيفهما في تجربته الشّعريّة لما كانت قضايا: القدماء والمحدثين، والتّناصّ والسّرقات الأدبيّة، والأصالة والإبداع والتّجديد – قضايا جوهريّة في نقد الشّعر العربيّ، ومع اختلاف مواقف النّقّاد من هذه القضايا يتّفق معظم الباحثين على أنّ التّطوّر والتّحوّل والتّجديد سنّة من السّنن الكونيّة، ويرون في حركة الحداثة الشّعريّة العربيّة نتيجة منطقيّة لنموّ طبيعيّ لم يكن بمعزل عنه بعض المقدَّمين

والمتقدّمين في الشّعر الجاهليّ، فقد أشار عنترة إلى أنّ حداثته الشّعريّة ليست أقلّ شأنًا من شعر من تقدّموا عليه من الشّعراء، وقول عنترة يتضمّن إشارة صريحة إلى تأخّره الزّمنيّ عن غيره في مجال الشّعريّة عندما قال[118]:

هل غادر الشّعراءُ من متردّمِ ... أم هل عرفت الدّار بعد توهّمِ؟

وقد نقض أبو تمّام قول النّقّاد: «ما ترك الأوّل للآخر شيئًا»، فقال:

فلو كان يفنى الشّعرُ أفناه ما قرتْ ... حياضُك منه في العصور الذّواهبِ

ولكنّه صوب العقول إذا انجلت ... سحائب منه أُعقبت بسحائبِ

[ومَثَلُ القدماء والمحدثين] كمثل رجلين: ابتدأ هذا بناءً فأحكمه وأتقنه، ثمّ أتى الآخر فنقشه وزيّنه، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن، والقدرة ظاهرة على ذاك وإن خشن[119].

تتقاطع دلالات قولي عنترة وأبي تمّام مع ما أشار إليه الدّكتور محمّد فتّوح أحمد من حيث إنّ الحداثة تتضمّن حدًّا إيجابيًّا يسعى إلى إدراك الجدّة، وآخر سلبيًّا يهدف إلى مخالفة القديم بوصفه نموذجًا يُحتذى، ولعلّ ارتباط مفهوم المخالفة بالقيم السّلبيّة هو الأمر الّذي جعل حركة الحداثة الشّعريّة تنمو بعض الأحيان ببطء مطّرد لا يسمح لأديب ما بتجاوز كلّ المقاييس الجماليّة السّائدة دفعةً واحدة على الرّغم من جماليّة الحداثة وتجديداتها المتلاحقة[120]. ومهما يكن فقد أُعجب أبو عمرو بن العلاء بالحداثة الشّعريّة لدى الشّعراء المولّدين منذ زمن بعيد، وأقرّ لهم بمشروعيّة إبداعهم، فقال: «لقد أحسن هذا المولّد حتّى هممت أن آمر صبياننا بروايته...[وقال ابن قتيبة]: لم يقصر **الله** الشّعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خصّ قومًا دون قوم، بل جعل **الله** ذلك مشتركًا

مقسومًا بين عباده في كلّ دهر، وجعل كلّ قديمٍ حديثًا في عصره. وممّا يؤيّد كلامَ ابن قتيبة كلامُ عليّ –رضي الله عنه– : (لولا أنّ الكلام يعاد لنفد)، فليس أحدنا أحقّ بالكلام من أحد»[121].

لكنّ الباحثين والنّقّاد المتحمّسين لشعر الحداثة–وإن كانوا يتّفقون على مشروعيّة حركة الحداثة–فإنّهم يختلفون فيما بينهم في الأسباب التّفصيليّة الكامنة خلفها، فمنهم من يستند إلى خلفيّة تاريخيّة فلسفيّة ديالكتيّة ترى أنّ الأدب ابن اللّغة، يتجدّد بتجدّدها، ومرتبط بشكل وثيق، بسيرورة التّاريخ وحركة الزّمن، ومثلما أنّ مياه النّهر تتجدّد باستمرار، وليس بمقدور الإنسان أن يستحمّ بماء النّهر مرّتين، فإنّ الفنّ والأدب – برأي هيبوليت تاين (H. Taine, 1865) – يتجدّدان ويتغيّران باستمرار تبعًا للعرق والبيئة والزّمن الّتي ينشأان فيها؛ ولذلك شدّد تاين على «ضرورة معرفة السّياق و(المناخ الأخلاقيّ) وصورة العادات والعقليّة السّائدة في البلد، في تلك الآونة الّتي تحدّد العمل الفنّي»[122]، ولعلّ رأي تاين هذا قد شكّل وثبة علميّة وضعيّة باتّجاه تفسير نشأة حركة الحداثة الشّعريّة بالاستناد إلى مفهوم الوعي الجماليّ وتطوّراته.

وهناك رأي مهمّ آخر يحاول تفسير نشأة حركة الحداثة تفسيرًا جماليًّا بالاستناد إلى أنّ الشّعريّة جزء لا يتجزّأ من فنون القول، وفنون القول بدورها جزء مهمّ من الفنون الجميلة، وتطوّر الفنون الجميلة لا ينفصل عن تطوّر الوعي الجماليّ السّائد في مختلف الفترات التّاريخيّة؛ ولأنّ مقاييس الإنسان الجماليّة مرتبطة بوعيه الجماليّ الّذي يتطوّر من مدّة زمنيّة إلى أخرى، فقد يندثر هذا الفنّ وتقلّ أهمّيّة ذاك، ويعلو شأن هذا الجنس الأدبيّ، وتتراجع أهمّيّة ذاك على مستوى فنون القول الأدبيّ؛ ومن هنا أحدث شارل لالو (Ch. Lalo, 1921) انقلابًا كبيرًا حين وضع «أسُسًا جماليّة سوسيولوجيّة مُميّزًا في الوعي الجماليّ

بين الوقائع غير الجماليّة والوقائع الجماليّة [مثل] خصائص العمل الفنّيّ التّشكيليّة على سبيل المثال»[123].

بيد أنّ كثيرًا من الباحثين في مجال الحداثة الشّعريّة العربيّة يحتكمون إلى المصدريّة الأوربيّة في التّعامل معها ومع ما يرتبط بها من مصطلحات حديثة؛ كالتّجديد Modernism، والحداثة Modernity، والمعاصرة Cotemporaneite، والتّطوّر Devlopment، والتّحوّل Conotation، وفي كثير من الأحيان يقع الخلط والتّداخل بين المصطلحات والمفاهيم في أثناء الاحتكام إلى المصدريّة الأوربيّة أو النّقل عنها لأسباب تتعلّق في معظمها بخلل في التّرجمة أو التّعريب، ومن أبرز مظاهر الخلط ذلك التّداخل الكبير بين مفهومي الجماليّة والحداثة الّتي عُرّفت على أنّها: «جِدّة في الإبداع، وتحرّر من إسار المحاكاة والتّقليد، وذلك بإنجاز عمل لم يؤت بمثله من قبل، ولم يُسبق إليه مبدعه على صعيد الشّكل والمضمون»[124].

أمّا الجماليّة Aisthesis أو Aesthetica؛ فتبدو أكثر شمولًا من خلال استيعاب مفهومها للإبداعين: الشّعريّ والنّقديّ، وهي تشير إلى سعي المبدع إلى الكشف عن «ملامح الفرادة والاستثناء والتّميّز والمغايرة...فضلًا عن محاولة الكشف عن الكيفيّات الّتي تشتغل فيها النّصوص الشّعريّة المدروسة، فيما يمكن أن ندعوه الاستصلاح الشّعريّ لمناطق نثريّة خام، ونقلها إلى أراضي الشّعر الخصبة، وما يتمخّض عن ذلك من بناء شعريّ حرّ، يسمح باختراع نماذج أبنية جديدة تتيحها التّجربة»[125]. أمّا مارك جيمينيز؛ فيعرّف الجماليّة بأنّها «مقاربة خاصّة تميّز بين (أحداث الذّكاء) و(أحداث الحساسيّة، ومنها أحداث الفنّ)، وهو ما بلغ عنده طموح تأسيس سبيل دراسيّ جديد، فلسفيّ وعلميّ، يجعل من الجميل ومن الفنّ موضوعًا له...[والجميل عنده] صفة لما هو محلّ تقدير وتثمين، سواء أكان شخصًا أم منظرًا أم إنتاجًا وغيرها»[126]. والجماليّ

L'esthete «فيلسوف مختصّ بالجماليّات، أو أيّ شخص يجعل من الجمال قيمة تسمو على القيم جميعًا، ويعيش حياته من أجل الفنّ والجمال. والجماليّ التّقدّميّ هو الجماليّ الّذي يتبنّى في السّياسة قيمًا تقدّميّة مبتغيًا من وراء ذلك التّقرّب من الشّعب»[127].

لا بدّ لأيّ حركة تجديديّة فنّيّة من أن تعاني من نفوذ القيود القديمة وسلطانها الرّاسخ، وبشكل خاصّ إذا كانت الحركة التّجديديّة بمثابة قفزة نوعيّة كبيرة نسبيًّا، توحي بشكل أو بآخر بأنّها تتجاوز الأعراف والتّقاليد والأسس الفنّيّة السّائدة، حتّى وإن كان هذا التّجديد منسجمًا مع تطوّر الوعي الجماليّ السّائد في هذه البيئة الثّقافيّة أو تلك. ويستند تطوّر الوعي الجماليّ، بدوره، إلى أسس واقعيّة مستمدّة من تقدّم المجتمع وتطوّر حاجاته الجماليّة، أمّا بالنّسبة إلى ذلك التّجديد الزّائف الّذي يعاني من مظاهر الضّعف أو القصور، أو الّذي لا ينسجم مع تطوّر حاجات المجتمع ووعيه الجماليّ فهو تجديد مرفوض في أغلب الأحيان، والأمر سواء فيما إذا كان ذلك التّجديد سابقًا لأوانه، أو متأخّرًا عنه، أو مقتصرًا على جانب واحد أو مظهر واحد من مظاهر الوعي الجماليّ السّائد، وهذا ما يفسّر ذيوع بعض النّصوص الشّعريّة الحداثيّة وانتشارها، ويعلّل إخفاق بعضها الآخر من النّصوص الّتي يزعم أصحابها أنّها نصوص حداثيّة، في حين أنّ حداثة تلك النّصوص اقتصرت على التّحديث من خلال الشّكل الهرميّ أو تهديم الجانب الإيقاعيّ، دون الاستناد إلى موقف شعوريّ أو حالة شعوريّة تستدعي تلك الحداثة.

وقد عمد شعراء الحداثة –بالاستفادة من السّينما– إلى توظيف طريقة المونتاج في نصوصهم، واعتمدوا ما يشبه تجميع شذرات الواقع، من خلال توليفة إبداعيّة، تنمّ عن ثقافة عالية، تتخطّى الحدود المحلّيّة، وتتجاوزها، على النّحو الّذي بنى فيه نزار قبّاني نموذجه الفنّيّ (الفارس المهزوم)، في نصّيه:

(قارئة الفنجان، وقصيدة الأحزان)، بل ذهب بعض المبدعين كالسّرياليّين والتّعبيريّين أكبر من مذهب القبّاني، وتمرّدوا «على قواعد الصّياغة ذاتها، وهكذا [انبثقت] في أبجديّتهم الجماليّة مصطلحات مثل (اللّا أسلوب)، (كسر القاعدة اللّغويّة) (عدم الاكتمال) (رفض فنّيّات الشّعريّة السّائدة)»[128]. وليس من المؤكّد تسلّل نموذج (الفارس المهزوم) إلى شعر الحداثة العربيّ من الأدب الإسبانيّ دون سواه؛ حيث يرجع النّموذج في أصله إلى ملحمة جلجامش، وله امتداده في النّقوش الأثريّة على شواهد القبور، وهو بذلك أقرب ما يكون من الإرث العالميّ، وتبقى جماليّة النّموذج المتشكّل حدًّا فيصلًا في تميّز النّصّ الأدبيّ أو رداءته، فقد تقبّلنا في رواية سرفانتس (دون كيشوت) نهوض أبطال الرّواية من صفحات الكتاب؛ ليحاوروا راويها وقرّاءها، فقد جاء في الرّواية[129]:

بينما كان سانشو يشرب النّبيذ، ويأكل الأكارع، استلقى على سرير خشن، وحاول البحث بروحه عن عالم (دلثينا)، فسمع همهمات واضحة... من الغرفة المجاورة، الّتي لا يفصلها عن غرفته سوى جدار قليل السّماكة.

– بربّك يا (دون خيرونيمو)! اقرأ لنا فصلًا آخر من القسم الثّاني من كتاب (دون كيشوت)، علمًا أنّ الكتاب الأوّل فيه صدق وأمانة وأسلوب جيّد، أمّا هذا القسم؛ فهو مليء بالتّآويل الخادعة، ويقول المؤلّف إن (دون كيشوت) قد برأ من عشق (دلثينا دول توبوسو)، وهذا يناقض شخصيّة الفارس العاشق!

فصاح (دون كيشوت) حانقًا:

–من يزعم أنّ (دون كيشوت) تناسى (دلثينا)؟

–من يردُّ علينا؟

–أنا (دون كيشوت) بشخصه، ومستعدّ لإثبات قولي. وما كاد ينتهي من كلامه، حتّى فُتح الباب، وغمر أحدهم الفارس، وقال له:

– لا شكّ في أنّ المؤلّف في القسم الثّاني قد أساء إلى شخصك كثيرًا.

يشبه أدب الرّحلات في تراثنا العربيّ ملحمة جلجامش في رحلة بطلها بحثًا عن اكتشاف سرّ الخلود، مثلما تشبه مغامرات (الدّون كيشوت) بطل رواية سرفانتس مغامرات السّندباد؛ لكنّنا نلمح نزوعًا دراميًّا واضحًا في سرد سرفانتس، تجلّى في مَسْرَحتِه روايتَه، وتضمينها كثيرًا من المشاهد المسرحيّة الّتي أسهمت بشكل كبير في تطّور بنية عمله السّرديّ، وأثّرت بطريقة مباشرة في صياغة تحوّلاته الرّمزيّة، ويصدق مع هذه المشاهد قول رونالد بيكوك إنّ «الدّراما النّثريّة يمكن أن تتمتّع بحيويّة خياليّة تجعلها أقرب ما تكون إلى الشّعر»[130]، كما في مشهد لقاء (كردينو) بحبيبته (دوروثيه)[131]:

– لا، لا، لم تتزوّج (فرنندو)، وما زالت مخلصة لعهدك حتّى اليوم!

– لكنّني سمعتها توافق، وهي تقول (نعم).

– لكنّك لم تسمع النّهاية، قالت: نعم، أقبل بكردينو زوجًا لي، ولا أقبل بغيره أبدًا، وإلّا أطعن نفسي بخنجر مسموم.

تمثّل تجربة نزار قبّاني الشّعريّة حالة خاصّة في مسيرة الشّعر العربيّ الحديث، فقد تفاعل القبّاني مع مدارس الشّعر العربيّ المتعدّدة، مثل المدرسة الكلاسيكيّة الجديدة، وأسهم في تشكيل الرّومانسيّة العربيّة في ذروة زخمها وازدهارها، مثلما أثْرت نصوصه الشّعريّة تجربة الحداثة، واستطاع أن يشقّ لها طريقًا مستقلًا، إلى أن أثار شعره جدلًا ودويًّا، تردّد صداه في الصّحافة العربيّة، وقوبل بالرّفض والسّخط حينًا، والقبول والتّشجيع حينًا آخر، بوصفه متمرّدًا على التّقاليد الشّعريّة البالية والأعراف الاجتماعيّة المتخلّفة[132].

لم يقف القبّاني عند حدود الشّاعر وتخومه، بل تعدّى ليظهر بلَبوس النّاقد، حين راح يقدّم لمجموعاته الشّعريّة بمقدّمات نثريّة، يوضّح من خلالها فهمه

للشّعر؛ والشّعريّة، فقد جاء في مقدّمة مجموعته الشّعريّة (طفولة نهد) الّتي أصدرها سنة 1945م، «حكاية الشّعر كحكاية الوردة الّتي ترتجف على الرّابية، مخدّة من العبير..وقميصًا من الدّم...إنّك تحبّ هذه الكتلة الملتهبة من الحرير الّتي تعمر إصبعك، وأنفك وخيالك، وقلبك، دون أن يدور في خلدك أن تمزّقها.... وفي الفنّ كما في الطّبيعة، وفي القصيدة كما في الوردة وكما في اللّوحة البارعة، يجب ألّا نعمد إلى تقطيع القصيدة، هذا الشّريط الباهر النّديّ من المعاني، والأصباغ، والصّور، والدّندنة المنغومة. حرام أن نمزّق القصيدة لنحصي كميّة المعاني الّتي تنضمّ عليها، ونحصر عدد تفاعيلها، وخفيّ زحافاتها، ونقف على لون بحرها، فالإحصاء، والحساب، والتّحليل والفكر المنطقيّ يجب أن يتوارى كلّها ساعة التّلقين المبدع؛ لأنّ كلّ هذه الملكات العقلانيّة الحاسبة، فاشلة في ميدان الرّوح»[133].

لا يدعو نزار قبّاني إلى ما يسمّى بهدم الحدود بين الأجناس الأدبيّة، بل يمهّد في مقدّمته النّثريّة الطّويلة إلى ما يمكننا أن نطلق عليه وحدة الفنون من خلال تراسلها وتبادل معطياتها؛ لذلك يرفض تشريح القصيدة، ويدعو إلى تلقّيها من خلال وحدتها العضويّة، بوصفها صورة عن تجربة شعوريّة فريدة، قد تخفي خلفها درجة عالية من درجات الموهبة والثّقافة؛ ولعلّه استطاع أن يقدّم لنا هذا النّموذج الشّعريّ المتميّز بانفتاحه على مجمل الفنون في مرحلة لاحقة، حين قدّم لنا نصّي: (قارئة الفنجان)، و(قصيدة الحزن)، ورسم فيهما صورة (الفارس المهزوم)، الّذي يتلقّى هزيمته بثبات رهيب، كذلك النّموذج الفنّي في كلّ من ملحمة جلجامش، ورواية الدّون كيشوت[134]، فقد قال نزار قبّاني في قصيدة قارئة الفنجان[135]:

جلستْ.. والخوفُ بعينيها
تتأمّلُ فنجاني المقلوبْ

قالت: يا ولدي! لا تحزن

فالحُبُّ عليك هو المكتوبْ

فجناحك .. دنيا مرعبةٌ

وحياتك أسفارٌ .. وحروبْ

ستحبُّ كثيرًا وكثيرًا

وترجع كالملك المغلوبْ..

❊

بحياتك، يا ولدي! امرأةٌ

عيناها .. سبحان المعبودْ

فمها .. مرسوم كالعنقودْ

ضحكتها .. موسيقا وورودْ

لكنّ سماءك ممطرةٌ

وطريقك .. مسدودٌ .. مسدودْ..

❊

فحبيبة قلبك .. يا ولدي!

نائمةٌ في قصر مرصودْ

والقصر كبيرٌ .. يا ولدي!

وكلابٌ تحرسُه وجنودْ

وأميرة قلبك..نائمةٌ

من يدخلُ حجرتها مفقودْ..

من يطلب يديها..من يدنو..

من سور حديقتها مفقودْ

من حاول فكّ ضفائرها

يا ولدي! .. مفقودٌ .. مفقودْ ..

❋

بصّرتُ .. ونجّمتُ كثيرًا ..

لكنّي .. لم أقرأ أبدًا ..

فنجانًا يُشبه فنجانكْ

لم أعرف أبدًا .. يا ولدي

أحزانًا .. تشبه أحزانك ..

مقدورك أن تمشي أبدًا

في الحبّ .. على حدّ الخنجر ..

وتظلّ وحيدًا كالأصدافْ

وتظلّ حزينًا كالصّفصافْ

مقدورك أن تمشي أبدًا

في بحر الحبّ بغير قلوعْ

وتحبُّ ملايين المرّات..

وترجع..كالملك المخلوعْ..

❋ ❋ ❋

أثبتْنا قصيدة (قارئة الفنجان) كاملة؛ لتتّضح لنا من قراءتها صورة (الفارس المهزوم) في رحلته بحثًا عن الحبّ، من خلال نصّ يبدأ بما يشبه العرافة دون أن يتساوى معها؛ إنّها عرافة أو نبوءة تهيِّئ ذهن المتلقّي إلى التّفاعل مع نصّ فنّيّ يحفل بمجموعة من الرّموز، الّتي وثق مؤلّف النّصّ بقرّائه؛ ليفهموها، وترك نصّه مفتوحًا على أبواب التّأويل، وصار بإمكان كلّ متلقٍّ أن يعطي تلك الرّموز «مضمونًا خاصًّا، (الفنّ–من هذه النّاحية– كالعرافة كالموعظة الدّينيّة..). إنّ مساواة الفنّ بالعرافة والوعظ الدّينيّ أمر غير سليم على الإطلاق من وجهة النّظر التّاريخيّة–الاجتماعيّة والميثولوجيّة كذلك، ويعني، عدا ذلك، إلغاء ذلك الإسهام الكبير الهامّ من جانب الفنّ في حياة النّاس الرّوحيّة ومعرفة العالم المحيط بنا»[136].

في مثل هذه الحالة من حالات الثّقة بالمتلقّي قد يكون النّصّ مضلّلًا؛ «فقد وجدنا أنّ اللّبّ الحقيقيّ للشّعر نمط لفظيّ ماكر ومضلّل يتجنّب، ولا يفضي إلى بيانات جرداء. نلاحظ أيضًا في تاريخ الأدب أنّ اللّغز والعرافة والرّقية والتّبصير أكثر بدائيّة من المشاعر الذاتيّة»[137]. ومع ذلك لا يضلّ قارئ نزار قبّاني في هذا النّصّ، بل على العكس من ذلك، فقد حقّق نصّه هذا جماهيريّة واسعة، ولعلّ هذه الجماهيريّة لا تتحقّق دون توافر مجموعة من السّمات، من أبرزها وضوح اللّغة مع كثافة الدّلالة، ولولا كثافة المعنى المكتنز بالوضوح والعامر بالأضواء الكاشفة مع رقّة في اللّفظ ولطف في المعنى، يفتح معابر الوعي على مدارج الخيال لصار النّصّ إسفافًا لغويًّا منبوذًا، ولغدا المعنى وضوحًا نثريًّا لا خيال فيه[138].

تُزاوِج لغة نزار قبّاني بين اللّمح الدّلاليّ الخاطف من جهة، والسّرد التّفصيليّ المثقل بالمعاني من جهة أخرى، بقالب شعريّ مموسق، يمسك فيه الشّاعر بدلالة النّصّ، ويوجّهها بذبذبة شعريّة متوتّرة حافلة بالإيماء والإلماح

والإدهاش، يبتعد فيها عن وضوح النّثر واستقامة خطّه الدّلاليّ، فقد اختار القبّاني «مفرداته من لغة الحوار والمحادثة اليوميّة الّتي تدور في ألسنتنا... دون أن يهبط بها إلى مستنقع العامّيّة، وانتقى من عصور الأدب السّابقة أرقّ الألفاظ وأعذبها دون نفرة أو وحشيّة..وكان الحلّ هو اعتماد لغة ثالثة تأخذ من اللّغة الأكاديميّة منطقها وحكمتها ورصانتها..ومن اللّغة العامّيّة حرارتها وشجاعتها وفتوحاتها الجريئة»(139).

والحقّ أنّ نزار قبّاني لم يقتصر على انتقاء أرقّ الألفاظ وأعذبها من عصور الأدب السّالفة –كما قال الأستاذ ديب علي حسن– بل تعدّى ذلك إلى انتقاء صورة (الفارس المهزوم) نموذجًا فنّيًّا يضرب في أعماق التّاريخ، يحضرُ في ملحمة جلجامش الّتي توصف بأنّها تراث إنسانيّ، كُتبت قبل أن ينتقل المدّ الحضاريّ من بلاد الرّافدين، وينتشر في أرجاء الأرض الواسعة، ولعلّ خيطًا تراثيًّا ميثولوجيًّا لا واعيًا يشدّ المتلقّي، ويجذبه إلى هذا النّصّ، دون أن يدري هذا المتلقّي العربيّ أو الأجنبيّ سرّ الميثولوجيا الكامنة في هذا النّصّ، وقد لا يتبادر لذهنه أنّه شريك حضاريّ في هذا الإبداع، وإن كان قد قيل في سوريا أو العراق أو مصر، أو تُلُقِّي في الإمارات أو السّعوديّة أو الجزائر، مثلما نحن شركاء حضاريّون في رواية سرفانتس (الدّون كيشوت)؛ تلك الّتي كُتبت في إسبانيا، والّتي يشكّل فيها نموذج الفارس المهزوم خيطًا ميثولوجيًّا مهمًّا، يربطها بملحمة جلجامش من جانب، وبنصّ (قارئة الفنجان) من جانب آخر.

ولعلّ تلاشي الخيوط الميثولوجيّة أو اندثارها في كثير من النّصوص الكلاسيكيّة التّقليديّة أدّى إلى تراجع تلك النّصوص أمام النّسق الرّؤيويّ الكشفيّ في نصوص الحداثة، «فالرّؤيا الحداثيّة هي الّتي تسوّغ وجود الحداثة، وليس المستويات الفنّيّة أو الشّكليّة [فحسب]. ويتمّ التّوكيد في هذا النّسق [الرّؤيويّ]، على أنّ الشّعر العربيّ الكلاسيكيّ هو، في المقام الأوّل، شعر رؤية، على حين

أنّ شعر الحداثة هو شعر رؤيا»[140]، وربّما يعلّل مبدأ الكشف أو الرّؤيا «انجذاب الشّعراء في القرن [التّاسع عشر] أو ما قبله إلى أنساق العقائد الباطنيّة ذات التّراسلات»[141] الرّؤيويّة.

ولكن، كيف وصلت الميثولوجيا القديمة إلينا وإلى شعرائنا المعاصرين؟ وهل من الممكن أن نستمرّ في توظيفها دون أن تنفد، أو تفقد بريقها؟ والجواب: إنّ ميثولوجيا أجدادنا القديمة وصلت إلينا –في الغالب– تراثًا شفويًّا طرأ عليه كثير من التّحوّلات الرّمزيّة بفعل التّطور الدّلاليّ الطّبيعيّ في اللّغة، وكذلك لم نعدم نقوشًا أثريّة مكتوبة تدلّل على ذلك بين فترة تاريخيّة وأخرى، ومع ذلك وجدنا أنفسنا في كثير من الأحيان أمام ما يشبه الطّلاسم، الّتي تحتاج إلى دراسات وترجمات كثيرة من أجل الإمساك بأكبر قدر ممكن من معناها الأصليّ.

أمّا بالنّسبة لتكرار توظيف الميثولوجيا فقد قيلت الأشياء ألف مرّة، ويكفي أن نومئ إليها إيماءً[142]، أو نتعامل معها بأسلوب جديد، أو ننطلق من زاوية أخرى للرّؤية أو الرّؤيا، ونحن نوظّف هذه الميثولوجيا، في نصوصنا الجديدة. ألا يخبرنا نزار قبّاني عن جلوسه أمام العرّافة في مطلع نصّه (قارئة الفنجان) بطريقة نرى فيها توظيفًا جديدًا للميثولوجيا، يشبه جلوس جلجامش أمام أمّه العرّافة، أو يختلف عنه قليلًا، عندما تنبّأت له بموت صديقه أنكيدو، وأخبرته بضرورة عودته وتلقّي خسارته أو هزيمته أو متاعب حياته بثبات مثل أيّ بطل مهزوم؟ ألا تشبه (دلثينا) حبيبة (دون كيشوت) الّتي تنام في قصر من البلّور حبيبةَ نزار قبّاني الّتي تنام في قصر مرصود؟ وقد جاء في رواية سرفانتس[143]:

في الصّباح الباكر خرج (حزين الطّلعة وسانشو) فارسين وكأنّهما في نشوة مغامرات جديدة، وصرخ (دون كيشوت) فرحًا آمرًا:

– رحلتنا إلى (توبوسو، إلى الجنّة حيث حوريّتي (دلثينا) في قصر من البلّور، تنسج غلالة رقيقة من الذّهب والدّرّ وألبسة من الحرير.

سكت قليلًا ثمّ أكمل بفرح:

– ألم ترها هكذا يا (سانشو) في المرّة الأخيرة؟ عندما أرسلتك سفير غرامي وحامل رسالتي إليها.

– أجل، أجل أذكر أنّني رأيتها بين المواشي، ومؤونة الدّجاج، و....

صمتَ عندما لاحظ غضب سيّده الشّديد، فبدأ يرتجف غيظًا فأكمل (سانشو).

– كان ذلك بسبب السّحر يا سيّدي، فنور شمسها لا يشرق إلّا لك، ففي عينيك تبدو مضاءة بالمصابيح، متوّجة بإكليل الفتنة، وتغطّيها غلالات الذّهب والخزّ والمطرّزات، أمّا أنا، فقد رأيتها كما ذكرت لك!

– صه، قاتلك **الله**، وليذهب عنك سحر الشّياطين.

ولعلّ نموذج العاشق المهزوم في (قصيدة الحزن) لدى نزار قبّاني غير بعيد عن نموذج (الفارس المهزوم) بعمومه، ومثلما عاد (الدّون كيشوت) إلى (ألمنتشا) دون أن يحظى بحبيبته (دلثينا) الّتي تنام في قصر من البلّور، رجع نموذج العاشق المهزوم في نهاية (قصيدة الحزن) دون أن يحظى بحبيبته (بنت السّلطان)، الّتي حلم بأن يتزوّجها، وراح يرسم وجهها بالطّبشور على الحيطان، ويطارد وجهها في الأمطار وفي أضواء السّيّارات دون أن يحظى بشيء غير الأحزان. لكنّ نزار قبّاني في قصيدتي: (قارئة الفنجان) و(قصيدة الحزن) يمزج الرّؤيويّ الكشفيّ من خلال الحلم والعرافة بالأسطوريّ من خلال القصر المرصود وقصور ملوك الجان، على أنّه لنزار قبّاني أسطورته الخاصّة في هذين النّصّين، ولكلّ متلقٍّ حقّه في تأويل هذه الأسطورة، وإن أخطأ أحدهم في تأويلها، فإنّه سيرى في هذه الأسطورة تجاوزًا لحدود العلم والعقل أو «صورة ساذجة للعالم والتّاريخ، وفي خير الأحوال نتاج التّخيّل الشّعريّ الجميل، وإمّا –وهذا هو موقف المؤمن التّقليديّ– أنّ القصّة الظّاهرة

للأسطورة حقيقيّة، وهذا الرّأي مبني على أنّ الأسطورة كالحلم تعرض قصّة تحدث في الزّمان والمكان، قصّة تعبّر باللّغة الرّمزيّة عن الأفكار الدّينيّة والفلسفيّة»[144].

والحقّ أنّ درجة التّخييل في نصوص نزار قبّاني –على بساطة لغتها– عاليةٌ، ولعلّ القبّاني ينتصر في شعره إلى مقولة (أعذب الشّعر أكذبه)، متجاوزًا إنكار النّقّاد القدماء العرب على الشّاعر المبالغة والغلوّ والتّخييل، فراح يقارب بين المتباعدات، ويجعل من غير المألوف مألوفًا، إلى الحدّ الّذي جعلنا نستسيغ نماذجه الفنّيّة، ونشدو بذكرها؛ لقربها من النّفوس الّتي تنشدها، وهي تتساءل: بأيّ خيال كتب الشّاعر قصيدته؟ حين قال[145]:

علّمني حبّك..كيف الحبّ

يغيّر خارطة الأزمان

علّمني..أنّي حين أحبّ..

تكفّ الأرض عن الدّوران

علّمني حبّك أشياء..

ما كانت أبدًا في الحسبان

فقرأت أقاصيص الأطفال

دخلت قصور ملوك الجان

وحلمت بأن تتزوّجني

بنت السّلطان..

تلك العيناها..

أصفى من ماء الخلجان

تلك الشّفتاها..

أشهى من زهر الرّمّان

وحلمت بأنّي أخطفها مثل الفرسان..

وحلمت بأنّي أهديها أطواق اللّؤلؤ والمرجان.

يحيل الوصف الحسّيّ لدى نزار قبّاني على تخييل آخر، يسمو فوق الحسّ؛ لكنّه يعترف برغبات الإنسان وحاجاته الحسّيّة، ولعلّه بذلك يدعو إلى احترام مطالب الإنسان والاعتراف بمشروعيّة أحلامه وحقّه بأن يبوح بحبّه الّذي يتموّج بين الحسّ والخيال، بين حسّيّة التّجربة ونزوعها الأسطوريّ لدى امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة من جانب ورؤيويّة الخيال الكشفيّ لدى شعراء الحداثة العربيّة من جانب آخر. ولعلّ استناد القبّاني في وصفه وتخييله إلى ثنائيّة (الأنا العاشق والآخر المعشوق) يكشف عن استقرار الآخر المعشوق في أسلوبه اللّغويّ، «فأنت تصف الشّيء بحسناته لأنّك تستملحها، وتصفه بسيّئاته لأنّك تستقبحها. وقد تصفه إعلامًا له بموقفك منه. وقد تصفه لأغراض أخرى كثيرة، وأيًّا كان الهدف الّذي ترمي إليه، فإنّ العلائق بينك وبينه هي الباعث على إنشاء هذا الباب في اللّغة»[146].

تعيدنا صورة (الآخر المعشوق/الحبيبة النّائمة) في قصرها المرصود ضمن قصيدة (قارئة الفنجان) بشكل مباشر إلى رواية سرفانتس حين خاطب (الدّون كيشوت) العاشق سائسه (سانشو) قائلًا: «الحظّ السّعيد يتبعنا يا سانشو! والمغامرات تسعى إلينا، لا شكّ في أنّ هذين الأسودين ساحران، وقد سبيا الأميرة، وأحاطاها بالأقزام والمسوخ...إلى القتال»[147].

وكذلك يعيدنا كلّ من قراءة أقاصيص الأطفال ودخول قصور ملوك الجان إلى سرد الرّاوي في رواية سرفانتس، حين وصف بطله (الدّون كيشوت) وسائسه سانشو؛ حيث قال: «ثمّ حاول النّهوض فلم يستطع، وكرّر عدّة مرّات، وكان مصيره الفشل. أمّا الفارس؛ فقد استطاع أن يقف بعد أن لفظ اسم (دلثينا) سبع مرّات»[148].

وكذلك تضعنا محاولة العاشق أن يخطف حبيبته مثل الفرسان في (قصيدة الحزن) أمام هذا المشهد من رواية سرفانتس: «–هذا الشّكر لا يكفيني، بل عليكم أن تذهبوا إلى (توبوسو) لتركعوا عند قدمي ملاك الهوى، وملكة سيفي، أنا سيّد الفرسان (دون كيشوت)، أميرتي تدعى (دلثينا دل توبوسو) وتخبروها عن قوّة ساعدي، عسى أن يلين فؤادها، وتسمح لي بالمثول أمام هيكل حسنها الفتّان»[149].

ولعلّ النّعوت لدى نزار قبّاني تتجاوز مستوى المعجم والدّلالة المعجميّة لتؤدّي دورًا مهمًّا في المستوى التّخييليّ، وخصوصًا عندما يتّجه التّوافق بين النّعت والمنعوت نحو الانحراف أو عدم المناسبة قياسًا إلى استخدامات النّعت والمنعوت في العبارة النّثريّة، ولعلّ هذا النّوع من المفارقات الإسناديّة يحرّر العبارة الشّعريّة «من حتميّة علاقات المجاورة المكرورة مخترقًا تقنيّة التّشبيه إلى نوع من التّكنية المجسّدة، دون أن يبعد كثيرًا عن الصّيغ المستأنسة في التّعبير الشّعريّ»[150]، وبذلك يغدو بإمكان مرسل النّصّ أو مبدعه أن يوظّف مفهوم الوصف توظيفًا جماليًّا في سبيل الوقوف عند قيمة من القيم الجماليّة للنّصّ[151]، كما في هذا المقطع من قصيدة (نهر الأحزان)[152]:

عيناك كنهري أحزانِ

نهري موسيقا حملاني

لوراء..وراء الأزمانِ

نهري موسيقا قد ضاعا

سيّدتي ثمّ أضاعاني

الدّمع الأسود فوقهما

يتساقط أنغام بيانِ

يعكس هذا الاقتباس براعةً في اختيار صفات محدّدة أو نعوت منزاحة لمنعوتاتها، يستمدّها الشّاعر من لغة الحياة اليوميّة[153]، فيكسر حدود الألفة والتّوقّع بمجازٍ عالٍ، يولّد هالة تخييليّة جميلة، فعينا حبيبته نهران من الموسيقا والأحزان؛ نهران من ماء بشفافيّتهما وصفائهما وعذوبتهما، ومن موسيقا بسحرهما ولغتهما، ومن أحزان بجلالهما ومهابتهما، ولعلّ هذه الدّرجة العالية من درجات التّكثيف والخيال لا تتأتّى بنعوت تقليديّة، دون أن يكسر السّياق رتابة العلاقة بينها وبين منعوتاتها، فلم يعد مجديًا أن يعيد لنا القبّاني أقوال سابقيه دون لمسة تجديديّة حداثيّة، فقد ألفنا قول الشّاعر العربيّ:

إنّ العيون الّتي في طرفها حَوَرٌ   قتلننا ثمّ لم يُحيين قتلانا

يصرعنَ ذا اللّبّ حتّى لا حراكَ به   وهنّ أضعف خلق **الله** أركانا

وإن كان القبّاني ينطلق من رؤية حداثيّة في اختيار النّعوت لمنعوتاته، فإنّه لا يعمد إلى هذا النّوع من الاختيار بوصفه «ترفًا تعبيريًّا، ولا ترفًا لغويًّا، بل مؤشّرًا لغويًّا دقيقًا لتغيّر الحساسيّة والذّوق في العصر الحديث، والانتقال من مرحلة الانفصام بين الفعل الحسّيّ والقول المثاليّ، إلى درجة من الوعي، [تُطوَّع فيها] الكلمة الشّعريّة؛ لتحمل مجمل ذبذبات الحياة الجديدة، فتكتسب جماليّات الجسد نبلًا مشروعًا، وتلتئم معطيات الحسّ في وحدة مكتملة»[154].

شعر الحداثة بين شعريّة السّرد الرّوائيّ وجماليّات التّصوير في الدّراما والسّينما:

وجد رونالد بيكوك شيئًا من التّناسب بين الجنس الأدبيّ والغرض المُراد تأديته؛ فالشّعر الغنائيّ –برأيه– أصلح ما يكون لنقل العواطف البشريّة والبوح بالأفكار الرّؤيويّة، في حين يبرز السّرد الرّوائيّ في مجال نقل الأحداث المتوالية ورسم المشاهد التّصويريّة، ويتميّز الصّراع الدّراميّ بمناسبته لنقل الاختلافات السّيكولوجيّة بين البشر من جانب، وتكثيف الأزمة من خلال العلاقات الإنسانيّة المتشابكة من جانب آخر. وإن كان الحدث يشكّل أساس السّرد الرّوائيّ، ويوجّهه، فإنّ إعادة تمثيل الحدث في الدّراما تستوجب تحديد نوعه وإعادة صياغته بطريقة جديدة ليتناسب زمن الحدث في العمل الفنّيّ ومكانه مع زمن تمثيله ومكان عرضه. وقد ظلّت الدّراما الشّعريّة في النّماذج اليونانيّة مثلًا يُحتذى لدى أبرز كتّاب المسرح في أوربّا؛ بسبب اعتقادهم «أنّ الدّراما الشّعريّة هي الشّكل الأنقى والأدقّ بالمقارنة مع الصّيغة الرّوائيّة»(155) إلى أن جاء شكسبير و«تجاوز طاقات الشّكل الّذي يُعمل به. وكان الجميع يزدادون حماسًا له كلّما ازداد تخطّيًا»(156).

والحقّ أنّ الأجناس الأدبيّة تتبادل التّأثيرات على مرّ العصور، فالشّعر مرتبط بالإنشاد والغناء في أصل نشأته، وكذلك كانت الملاحم ونصوص الدّراما المسرحيّة نصوصًا شعريّة منذ نشأتها الأولى، «ومن المحتمل أنّ أساطير هوميروس كانت في الأصل محكيّة؛ لكن لم يكن الغرض البتّة...أن تعرض الوقائع؛ أي أن تُمثَّل، وإنّما كان القصد جعل السّامعين لها مدركين لتسلسلها»(157)؛ ومن هنا قبِل بيار لرتوما تعريف الحكاية لدى جيرار جينيت على أنّها (تمثيل حدث أو مجموعة أحداث، حقيقيّة أو خياليّة، بواسطة اللّغة، ولا سيّما اللّغة المكتوبة) بشرط أن يستبدل لفظة (التّمثيل) الّتي ترتبط بمفهوم

المحاكاة في الدّراما بلفظة (الذِّكْر)؛ لأنّ الرّواية –بحسب كورناي– نقيض المسرح، ولا تُري شيئًا[158].

وظلّ التّجاذب بين هذه الأجناس والفنون الأدبيّة مستمرًا بوتيرات متفاوتة، تنشط مدّة زمنيّة، ويتراجع نشاطها مدّة أخرى، ولعلّ جهود ت. س.إليوت التّجديديّة تكتسب أهمّيّة خاصّة في مجال الشّعر والدّراما؛ فقد كانت بمثابة «تجديد [للشّعر] وإحياء للدراما معًا. وهي نكوص عن ذلك التصوّر للشّعر على أنّه التّعبير الصّادر عن الفرد الفوضويّ الحسّاس؛ وعودة إلى مفهوم أوسع للشّعر على أنّه تقديم الأفعال الإنسانيّة مع انعكاساتها في المجتمع البشريّ، كما أنّها كانت إحياء للدّراما ذات المصطلحات الشّعريّة الّتي تكثّف (درجة الصّياغة) على حدّ تعبير إليوت نفسه. إنّ ميادين الشّعر قد توسّعت مرّة أخرى وشكْلُ الدّراما بدأ يتسامى»[159].

لكنّ حديث باتر عن الشّعر الرّوائي –وإن بدا غريبًا إلى حدّ ما–[160]يدلّ على تطوّر كبير طرأ على هذا الجنس الأدبيّ، وأنّها كانت تُكتب، وأنّها «تكون نظمًا أو نثرًا، وأنّ لها علاقة وثيقة بالملحمة، وأنّها كانت تحكي مغامرة خرافيّة»[161]. ولعلّ أبرز ما في السّرد الرّوائيّ تنوّعه بين الحقيقة والخيال، على الرّغم من بقاء الحكاية فيه هي الأساس، وإن نزع السّرد الرّوائيّ إلى شيء من الموسيقا والجماليّات الشّعريّة بتأثير مباشر من فنون الغناء والشّعر والدّراما، إلى الحدّ الّذي جعل النّقّاد يتحدّثون عن أزمة دائمة في الرّواية، تكشف عن «الحاجة إلى تطوّر مطّرد»[162]، يُستفاد فيه من الوظيفة الشّعريّة أو الجماليّة للّغة السّرديّة، الّتي تمثّل نوعًا من الشّعريّة المحدودة المحصورة بالواقع الرّوائيّ؛ حيث يعلو شأن التّبئير والبؤر السّرديّة، دون إفراط في التّنظيم أو تمادٍ في إهمال الحوار والمونولوجات الدّاخليّة[163].

اتّسع مفهوم الشّعريّة لدى إليوت؛ ليغدو مفهومًا يمسّ الأجناس الأدبيّة جميعها، ولا يختصّ بالشّعر دون سواه؛ حيث ركّز على طريقة بناء العمل الأدبيّ، ولم يقرّ بالوزن الشّعريّ مرادفًا للإيقاع الّذي عدّه كثيرون فيصلًا بين الشّعريّ وغير الشّعريّ، ووجد أنّ الإيقاع «خطّة تنظيم الفكر والشّعر والمفردات؛ أي الطّريقة الّتي تجتمع فيها هذه العناصر معًا، [فالإيقاع] مسألة شخصيّة، وليس شكلًا شعريًّا. والوزن عند إليوت ليس معيارًا للشّعريّة، والشّكل الشّعريّ ليس مجرّد وزن، إنّه بالأحرى نوع من البناء»(164)؛ وبهذا اتّسع مفهوم الشّعريّة ليغدو خيطًا يجمع بين مجمل الفنون الشّعريّة والنّثريّة، ويعيد فتح الحدود الّتي فصلت بينها في زمن التّدوين والكتابات النّقديّة الّتي تلت نشأة هذه الفنون الشّفويّة المنطوقة بزمن بعيد.

ظلّ إليوت مخلصًا لنظرته هذه، وراح يمزج في شعره «بين عناصر تبدو متنافرة. وهذه الطّريقة تبدو، هنا، فعّالة مسرحيًّا بمقدار ما كانت فعالة شعريًّا. وتصبح أشدّ عمقًا من مجرّد وسيلة تكنيكيّة؛ ذلك لأنّ المزج يأتي مصحوبًا بحقيقة طبيعيّة، ويصدر عن عقل يبدو أنّه متعوّد على التّفكير على مستوى التّاريخ الإنسانيّ بأكمله، ويصدر عن حساسيّة متوسّعة حتّى تمسّ معظم أشكال التّعبير المتنوّعة ومن كافة فترات النّشاطات الشّعريّة»(165). وقد أثّر شعره في حركة الحداثة الشّعريّة العالميّة، ولا سيّما الحداثة العربيّة، بعدما أخلصت الكلاسيكيّة العربيّة–في كثير من الأحيان–لقيود المنظّرين وأعراف الأجناس الأدبيّة؛ فغدا ضمير المتكلّم (أنا) أبرز خصائص الغنائيّة، مثلما صار التّنوّع بين السّرد والوصف والحوار سمة ملازمة للفنون الحكائيّة، وظلّ الصّراع إحدى أبرز خصائص الدّراما في المسرح والتّلفاز والسّينما.

ومع بداية النّصف الثّاني من القرن العشرين لم يعد السّرد والوصف حكرًا على الفنون السّرديّة، وراح الحوار الرّشيق يكشف عن جماليّة النّزوع

الدّراميّ في كثير من نصوص الحداثة الشّعريّة العربيّة، «ومنذ مجيء السّينما الصّامتة، أصبح الحوار والسّرد الملفوظ، على سبيل المثال، جزءًا لا يتجزّأ من السّينما»[166]، وكثيرًا ما تحوّلت الرّوايات إلى نصوص دراميّة في التّلفاز حينًا وفي السّينما حينًا آخر، وكثر التّراسل وتبادل التّأثيرات بين الأجناس الأدبيّة؛ لنرى في استعارة من استعارات نزار قبّاني في قصائده: (قارئة الفنجان، وقصيدة الحزن، وحبيبتي والمطر) خيطًا يمتدّ بطريقة سينمائيّة نحو استعارة في ملحمة جلجامش، ونرى ظلالًا استعاريّة تربط الحوار–في عمل سينمائيّ مثل (رسائل شفهيّة) من بطولة فايز قزق وأسعد فضّة ورنا جمّول–بالحوار في رواية الدّون كيشوت بطريقة مباشرة؛ وذلك لأنّ الفكر البشريّ استعاريّ بمجمله، «وهو ينبع من المقارنة، ومن هنا تأتي الاستعارة في اللّغة»[167]، من خلال عقد مقارنة بين شيء وآخر.

يطلّ علينا المختار (أسعد فضّة) في فيلم (رسائل شفهيّة)، وهو ينحت في الحجر الأسود؛ ليصنع منه رحًى أو طاحونةً حجريّةً لطحن القمح والحبوب، متحسّرًا على الحبّ الّذي راح، وطحنته الأيّام، فنتساءل: متى يكون الحبّ راسخًا كرسوخ النّقش في الحجر؟ ومتى تكون مغامراته صعبة كصعوبة النّحت في الصّخر؟ ومتى يهزمنا أو يطحننا مثلما تطحن الحبوبَ رحًى من حجر؟ فتستيقظ في خيالنا صورٌ متعدّدة، منها صورةٌ لطواحين الهواء الّتي هزمت (دون كيشوت) في رواية (سرفانتس)، وسماء نزار قبّاني الممطرة وطريقه المسدود وعودته مهزومًا في نصّ (قارئة الفنجان)، ومطاردته وجه حبيته؛ بنت السّلطان، الّتي لن تأتي في نهاية نصّ (قصيدة الحزن)، وخوفه من المطر واستحالة نسيانه ذلك الحبّ الرّاسخ في قلبه رسوخ النّقش في الحجر في نصّ (حبيبتي والمطر)؛ لنكتشف أنّ أهم الاستدعاءات أو التّداعيات «من وجهة نظر صانع الفيلم هي التّداعيات ذات الطّابع الثّقافيّ الّتي تنتمي إلى المجال العامّ.

إنّها ظلال المعاني Connotations الّتي يمكن أن يستحضرها صانع الفيلم عندما يعدّ الصّورة السّينمائيّة. إذن، فدلالة الصّورة السّينمائيّة تشمل كلًّا من معناها المحدّد Denotation وكذلك ظلال المعاني الخاصّة بها. وتتيح الطّبيعة المزدوجة للصّورة السّينمائيّة مجالًا للمعالجة الاستعاريّة»[168].

ومع أنّ للاستعارة في السّينما خصائصها البصريّة الّتي تقوم بشكل أساسيّ على عمليّة المونتاج، الّتي يظلّ تجاور اللّقطات أمرًا حاسمًا في نجاحها، فإنّها فنّ يرث من فنون أخرى؛ لغويّة وغير لغويّة، «مثل الموسيقا والدّراما والقصص الخياليّة والرّقص والفنّ التشّكيليّ والتّصوير الفوتوغرافيّ...كما تُعتبر فنون السّرد، والإيقاع، واللّحن المصاحب، والتّصميم المكانيّ، والإشارة الأيقونيّة، إمكانات متاحة للسّينما مثلها مثل المونتاج البصريّ. وتعتمد سيادة أحد هذه العناصر في وقت من الأوقات على الهدف والتّناسق الشّامل للفيلم. ومع ذلك فقد تشترك جميعها في تشكيل سياق الصّورة السّينمائيّة، وربّما اشتركت في تحديد مغزى أيّ صورة معيّنة»[169]. فالحوار الّذي يدور بين (فايز قزق/ إسماعيل) و(رامي رمضان/غسّان) في الفيلم السّينمائيّ (رسائل شفهيّة)، كثيرًا ما يذكّرنا بحوارات سانشو بانثا ودون كيشوت في رواية الدّون كيشوت لسرفانتس، فها هو إسماعيل يقول لغسّان، اذهب إلى سلمى (رنا جمّول)، وقل لها: إنّه يحبّك، ويغنّي لك في اليوم ألف موّال، ثمّ ينسى غسّان ويقول لها: إنّ إسماعيل يغنّي لها كلّ يوم مئة موّال؛ فيعاتبه إسماعيل على هذا الخطأ الجَلَل.

ونجد مثل هذا الحوار في رواية الدّون كيشوت[170]:

دون كيشوت: كيف رأيت ساحرتي (دلثينا) يا صديقي الطّيّب القلب؟

لكنّ (سانشو) تلبّك، وهو لم يعتد الكذب، وهو لا يزال يرى (دلثينا) كمخرّبة لأحلامه، فهي اللّعنة الّتي ستحطّم طموحه لحكم الجزيرة، فقال:

– لقد أضعتُ الرّسالة وصكّ الحمير!

– برافو عليك يا صديقي! لقد وجدتُ الدّفتر بين الصّخور بعد رحيلك.

– لا تخشَ عليَّ يا سيّدي! فقد قمت باستظهار كلّ شيء عن ظهر قلبي، وأسمعتُ (دلثينا) كلماتك الحلوة، وعندما دخلتُ إلى إسطبلها، كانت تجمع روث الدّواب، فخرجت معي لتقوم بغربلة الشّعير...

– هذا هو السّحر يا (سانشو)، فقد كانت تجمع الجواهر بين وصيفاتها، أليس كذلك؟

–قد يكون ذلك صحيحًا في السّحر، لكنّني رأيتها تغربل الشّعير، وقالت لي: ضع الرّسالة جانبًا يا (سانشو) الحزين! ثمّ أمسكت بالرّسالة، ومزّقتها ورمتها بين الخنازير.

– لا، بل بين الطّيور المزغردة أيّها المسحور المخدوع!

بقي أن نشير إلى أنّ حَدْسَ اللّحظة لدى المبدع غالبًا ما يُنتج إبداعًا متميّزًا، وربّما تؤدّي القراءة المحدّدة في حقل من الحقول المعرفيّة دورًا مهمًّا في توجيه هذا الحَدْس، إلّا أنّه لا يمكن التّنبّؤ بمدى تأثير القراءة الهادفة أو الموجّهة في الحَدْس، الّذي يتجاوزه المبدع إلى نوع من التّجريب مستفيدًا من خبرته خلال تجربته الإبداعيّة الطّويلة؛ لذلك حاول ج. د. مارتن في كتابه: اللّغة والحقيقة والشّعر Language truth and Poetry «أن يبرهن على أنّ اللّغة عمومًا واللّغة الاستعاريّة بوجه خاصّ، لا يمكن أن تفهم ما لم يعتمد العقل على خبرات غير مستمدّة من المعطيات اللّفظيّة»[171]، وفي هذا القول إشارة واضحة إلى أثر الحدس والتّجريب في تطوّر الأجناس الأدبيّة على مستوى إبداع النّصوص الفنّيّة.

ولعل استثمار شعراء الحداثة في مجال الفنون والحقول المعرفيّة المتعدّدة، يكشف عن مدى تأثير كلّ من الحَدْس والتّجريب في شعر هذا الشّاعر أو ذاك؛ ومن هنا يبدو العمل الفنّيّ، على عمومه، والعمل الأدبيّ، على وجه الخصوص، أشبه ما يكون بالاختراع من حيث الشّكل، والاكتشاف من حيث المضمون؛ ولذلك انفتح النّصّ الشّعريّ الحديث على أشكال التّجريب المتعدّدة، وفي هذا المجال أكّد ليونيد ليونوف «قبل كلّ شيء، دور الرّيادات الإبداعيّة الهادفة المقترنة في ذات الوقت بشكوك عميقة، والّتي لا تنفي الحدس والجهود الفنّيّة وصولاً إلى تقديم عمل فنّيّ كامل. فلا الاختراع ولا الاكتشاف ينبثق بسهولة أو بتلقائيّة إداريّة. لا شكّ أنّ معادلة ليونوف حول خصوصيّة أعمال الأدب والفنّ صحيحة وعادلة. فالوظيفة الاجتماعيّة–الجماليّة للأعمال الأدبيّة تتحدّد بشكل أساسيّ على ضوء ما تنطوي عليه هذه الأعمال من فتوحات فنّيّة، وما تجسّده من مهارة هي، في الواقع، ضربٌ من الاختراع»[172].

الفصل الثّاني
التّجريب الشّعريّ في الحقول المعرفيّة وأثره في تحوّلات الحداثة الشّعريّة وتكثيفها الدّلاليّ

التّجريب الشّعريّ في الحقول الفنّيّة: الرّسم والغناء والتّصوير:

تؤكد النّصوص الشّعريّة بعمومها استجابة لمثير خارجيّ؛ ينتج عنه موقف انفعاليّ، يفصح عنه الشّاعر بهذا النّصّ أو ذاك. والمثيرات كثيرة ومتعدّدة: كسماع أغنية أو مقطوعة موسيقيّة أو مشاهدة صورة أو فيلم سينمائيّ أو منظر طبيعيّ أو حادثة واقعيّة....أو غيرها من المثيرات الخارجيّة، الّتي تثير عواطف المبدع، وتحرّك مكامن إبداعه. ولعلّ موهبة المبدع وقوّة المثير الخارجيّ الّذي تعرّض له وزاوية الرّؤية الّتي ينطلق منها في معالجة موضوعه وثقافته حول هذا الموضوع أبرز العوامل الّتي تؤثّر في شكل النّصّ الفنّيّ الوليد ومضمونه معًا.

وفي كثير من الأحيان يجد المبدع نفسه أمام موضوع مطروق في نصّ شعريّ آخر أو نصّ إبداعيّ من نصوص فنّ آخر غير الشّعر، كلوحات الرّسم والتّصوير أو مشاهد السّينما أو حوارات المسرح أو الرّواية؛ فيعمد إلى تقديم نصّه الجديد بطريقة مغايرة، مستفيدًا من تجارب السّابقين، وخبرته الذّاتيّة، وزاوية الرّؤية الجديدة الّتي سينطلق منها في معالجة هذا الموضوع، وفي النّهاية تكشف ولادة النّصّ الجديد عن مدى استفادة الشّاعر من عوامل الموهبة والخبرة والتّجريب بمستوييه: الدّاخليّ، كالتّجريب على مستوى ابتكار الإيقاعات والصّور والأساليب، والتّجريب الخارجيّ، كالانفتاح على مواضيع الفنون الأخرى والحقول المعرفيّة والعلميّة من خارج دائرة فنّ الشّعر أو فنون القول عامّة.

أصاب حركة التّجديد في الشّعر العربيّ نوعٌ من الفتور مع المدرستين الكلاسيكيّة والواقعيّة؛ بتأثير مباشر من قيود الكلاسيكيّة الصّارمة، وتأكيد الواقعيّة على مخرجات نظريّة الانعكاس الفنّيّ وتمثيل الواقع. ثمّ اتّجهت نصوص الشّعر العربيّ في المدرستين: الرّمزيّة والسّرياليّة نحو شيء من التّجريد والغرائبيّة، وعندما أعلنت حركة الحداثة العربيّة انفتاحها على مجمل الحقول

المعرفيّة ونصوص الفنون المتعدّدة لتستلهم نصوصها وموضوعاتها كالموسيقا والغناء والتّصوير: (رسمًا، ونحتًا، وتشكيلًا) ازدادت حركة التّحوّل الرّمزيّ نشاطًا في نصوص الحداثة الجديدة بتأثير مباشر من تفاعل شيفرات الفنون المتعدّدة في نصّ شعريّ واحد. ويمكن الإشارة إلى أنّ الشّيفرات التّصويريّة المتماثلة مع الموضوع المصوّر لا تفتقر إلى إمكانيّات التّأويل المختلف برغم تشابهها مع شيفرات هذا الموضوع، بل تحمل كثيرًا من إمكانيّات التّأويل الدّلاليّ المغاير، وكذلك الأمر مع نصوص الفنّ التّجريديّ الّتي تمثّل «حالة قصوى من شموليّة المعنى؛ شموليّة الإشارات التّصويريّة المعقّدة»[173]. ويمكننا أن نتوقّف في (نصوص/لوحات) الرّقص على مستوى عال من مستويات التّجريد، تنشط فيه حركة التّحوّلات الرّمزيّة، عندما يرسم الرّاقصون–في نزوع تراسليّ–خطوطًا ودوائر وأشكالًا هندسيّة وطبيعيّة، وفي كثير من الأحيان يبدو منتج لوحات الرّقص مثل الشّاعر حين «لا يجسّم الصّورة في وضع معيّن، بل...يحرّكها في أوضاع مختلفة تسعفه في ذلك لحظات الزّمن المتتابعة»[174].

كَثُرت دراسة الأعمال الأدبيّة بتقسيمها إلى شكل ومضمون، وهناك من تحدّث عن مستويات متعدّدة في الأعمال الأدبيّة: كالمستوى الصّوتيّ، والمستوى المعجميّ، والمستوى الصّرفيّ، والمستوى الإيقاعيّ، والمستوى الدّلاليّ. والحقّ أنّ العمل الأدبيّ مجموعة من الشّيفرات المتفاعلة سيميائيًّا: (فونيماتٍ وأصواتًا وألفاظًا وأدواتٍ)، تتفاعل فيما بينها؛ فتولّد إيقاعاتٍ ودلالات، يكثر أن تتحوّل رمزيًّا بهذا الاتّجاه أو ذاك، مستفيدة من ثقافة المرسل والمتلقّي في إسقاطات تلك الدّلالات على مرجعيّات ثقافيّة: (دينيّة أو أسطوريّة أو تاريخيّة)، وقد نتلقّى النّصّ الأدبيّ، ونتفاعل معه إنشادًا صوتيًّا بالحسّ السّمعيّ، وقد نتفاعل معه بالحسّ البصريّ أو بالحسّين معاً[175]؛ ومن هنا تؤثّر قناة الاتّصال في طريقة التّفاعل بين شيفرات النّصّ، مثلما تؤثّر في توجيه دلالاتها. وفي معظم الأحيان

تستفيد لوحات الفنون البصريّة أو التّعبيريّة كالرّقص والتّصوير، من التّفاعل السّيميائيّ بين شيفرات الفنون المتراسلة من أجل تقديم تشخيصاتها[176]. فقد نزعت الكتابة التّصويريّة[177] نحو شيء من التّرميز في دلالة شيفراتها مستفيدة من فنّ الجداريّات في مرحلة من مراحلها، فعبّرت عن الهواء بالطّيور، وقدّمت مفهوم الماء بالأسماك «وصوّرت الأطوار المختلفة لحياة الإنسان عبر رسوم مختلفة للشّجرة. أمّا ما كان بعيدًا أو غير مرئيّ؛ فكان يجري تقريبه من خلال تصويره بشكل محسوس ملموس»[178]؛ ولذلك عدّ النّقّاد التّشبيه والاستعارة من أقدم تقنيّات التّعبير الفنّيّ، ومن أبرز وسائل التّحوّل الرّمزيّ وأساليبه في مجمل النّصوص الفنّيّة.

ويكثُر في مجال الفنون أن تتراسل الشّيفرات من فنّ إلى آخر كتراسل الشّيفرات بين الشّعر والتّصوير، ولطالما عبّر التّشكيليّون عن ميلهم إلى القول بالألوان، وكشف الشّعراء عن نزوعهم إلى الرّسم بالكلمات[179]. وعندما تتفاعل شيفرات الألوان على سطح اللّوحة تبدو كأنّها لوحات ناطقة، وكذلك تتحّرك شيفرات القصيدة بمرونة في الزّمان والمكان، فتجتمع فيها المتباعدات، وتتفاعل الشّيفرات؛ لتشكّل مزيجًا سيميائيًّا من الأصوات والإيقاعات والصّور والأخيلة والدّلالات، الّتي يصعب على المتلقّي فهم كثير من مقاصدها الرّمزيّة المتحوّلة، إذا لم يدرِ عن دلالاتها اللّغويّة القريبة والمجازيّة البعيدة، أو إن لم يسعفه رصيده الثّقافيّ في عمليّة التّأويل[180].

والحقّ أنّ الإرسال الحداثيّ يعوّل على عمليّة التّفاعل السّيميائيّ بين الشّيفرات المتراسلة في فنون: (الشّعر والغناء والتّصوير) من أجل توجيه الدّلالة أو إزالة الغموض أو تشكيل جماليّاته للاستفادة من سَبْر أغواره وتوظيفها في تحوّلات النّصّ الرّمزيّة. ونحن نعلم انقسام النّقّاد بين محبّ لجماليّة الغموض ونافر منها في مجمل الفنون، ولعلّ التّفاعل السّيميائيّ بين شيفرات الفنون

المتراسلة في نصّ واحد يقرّب بين موقفي النّقّاد المتباعدَين، عندما تسدّ دلالات التّحوّل الرّمزيّ النّاتجة عن التّفاعل السّيميائيّ بين الشّيفرات المتراسلة أكثر من هوّة من هوّات الغموض[181]. وكذلك يحقّق سدّ الهوّة نوعًا متميّزًا من التّفاعل بين النّصّ والمتلقّي؛ حيث يتحرّر النّصّ من السّطحيّة النّاتجة عن الإخفاق في تشكيل تفاعلات سيميائيّة ناجحة بين الشّيفرات المتراسلة، ونعثر على أمثلة لذلك في بعض مشاهد السّينما، الّتي تبدو عبثيّة إلى حدّ ما، ويضيع فيها كثير من «تلك القدرات المستكنّة في التّصوير السّينمائيّ»[182].

تتفاعل شيفرات اللّحن أو الإيقاع في كثير من النّصوص الحداثيّة العربيّة المغنّاة أو المسجّلة بالصّوت والصّورة مع شيفرات الصّوت اللّغويّ فتنتج دلالات رمزيّة متحوّلة من هذا التّفاعل السّيميائيّ بين شيفرات كلّ من الرّسم والتّصوير والموسيقا[183]؛ تلك الشّيفرات الّتي يتمايز بعضها الأوّل من بعضها الآخر من حيث قدرة كلّ منها على التّجريد والانعكاس والمحاكاة[184]. ويدرك بعض النّقّاد المختصّين أثر التّفاعل السّيميائيّ في تحويل دلالات النّصّ؛ لذلك يعمدون بعض الأحيان إلى سماع موسيقا النّصّ دون كلماته، مثلما يكتمون الصّوت بعض الأحيان، ويتابعون مشاهِد النّصّ الغنائيّ المصوّر في أحيان أخرى من أجل ملاحظة شيء من أثر التّفاعل السّيميائيّ ودوره في التّحوّل الرّمزيّ؛ وبهذا يكون انفتاح الصّورة السّينمائيّة على التّفاعل السّيميائيّ بين مجمل أشكال التّشفير قد أعطى «الفنّ كلّ ما يحلم به الفنّانون من إمكانات التّعبير والحركة والتّوصيل وتجسيد الرّؤى؛ ممّا يعني غلبة هذا النّوع الفنّيّ المركّب، لكنّ التّنوّع الثّقافيّ لا تؤيّد ظواهره هذه القضيّة، فلا يزال الرّسّامون والنّحّاتون والأدباء يبذلون عطاءهم وثمّة القرّاء والمتابعون لهذا الإنتاج، والسّبب هو أنّ الفنّ السّابع–كما يحلو لبعضهم أن يسمّي السّينما–لا يستغرق الخصائص الفنّيّة جميعًا فتظلّ الأنواع الأخرى متميّزة بخصائص لها تبرز فيها على نحو مؤثّر وفعّال»[185].

النّصّ الأدبيّ الوليد مجموعة شيفرات خضعت إلى نوع من الانتقاء أو التّوليف، وعلى الغالب تكون بذرة النّصّ ومضة حَدْسيّة، وتؤدّي خبرات المرسل وتدريبه ومرانه أدوارًا مهمّة في تنمية بذرة النّصّ وتطويرها حتّى لحظة الإرسال، وبعدها يستقبل المغنّي النّصّ الأدبيّ الجديد بوصفه متلقّيًا متميّزًا، وانطلاقًا من معرفة (المرسل/المغنّي/الشّاعر) «أنّ أثر اللّغة في أذهان القارئين أو المستمعين لا يسير على نهج واحد، وقد يجيء مخالفًا مخالفة قليلة أو كثيرة لما في ذهن الكاتب أو المتكلّم [وانطلاقًا من معرفته] ورجاحة عقله وخبرته بطبائع النّاس ودرجات تفكيرهم [يبدأ بإضافة] ما عسى أن [يمنح] لغته وكلماته من صدى وأثر في الأذهان، فيحسن الاختيار، ويضع الأشياء في مواضعها الصّحيحة، على قدر ما تهديه إليه براعته ومقدرته»(186). ثمّ يعمل في المرحلة الأولى على استثمار قدراته المتميّزة في الأداء للاستفادة من خصائص الصّوت؛ ليصل بعدها إلى البحث عن توليف الصّوت المسجّل مع صُوَرٍ منجزة، تستفيد من عناصر الصّوت والحركة من أجل خلق نصّ متكامل ذي أبعاد دلاليّة مكثّفة، تتعزّز فيه سلطته الإرساليّة من خلال حسن اختياره زمنَ البثّ ومكانه وشرائحه الاجتماعيّة المستهدفة من البثّ وما إلى ذلك من عوامل تسهم في تحقيق فاعليّة التّواصل، والارتقاء بالنّصّ من حيّز الرّموز أو الشّيفرات البسيطة إلى فضاء الدّلالات السّيميائيّة وتحوّلاتها الرّمزيّة الواسعة.

وفي أكثر الأحيان لا ترتبط نصوص التّراث أو الفلوكلور الشّعبيّ بمبدع محدّد أو مرسل بعينه، وإنّما تعود ملكيّتها الفكريّة إلى ذاكرة المجتمع الجمعيّة، وهذا واحد من الأسباب الّتي أتاحت لها الذّيوع والقبول والانتشار، وغالبًا ما يترافق إرسال النّصوص التّراثيّة والأغاني الشّعبيّة مع الموسيقا والإيقاع والرّقصات الشّعبيّة ضمن طقوس الاحتفال الفلوكلوريّة في أنواع المناسبات المتعدّدة؛ ولعلّ هذه الفكرة من أهمّ الأسباب الّتي دفعت شعراء الحداثة إلى توظيف تراثنا

الشّعبيّ من حكايات وأساطير مسرودة نثرًا أو مرويّة شفهيًّا في نصوصهم الجديدة، وتشير السّيرورات التّاريخيّة إلى أنّ أوائل النّصوص الشّعريّة قد أطلّت في «المراحل الأولى [مصحوبة] بالموسيقا والرّقص كقاعدة عامّة. فكانت الأهازيج الرّاقصة الّتي ظهرت في الطّور المبكّر لظهور الإنسان، كما يدلّ علم الإتنوجرافيا، مرتبطة بشكل وثيق بنشاطه العمليّ وبشروط وجوده. فأوضح الباحث أ. فيسيلوفسكي، مستندًا على وقائع تاريخيّة ثابتة، أنّ أهازيج الرّقص، والحركات الإيمائيّة والألعاب في هذا الطّور المبكّر قد قامت وارتكزت على تجسيد مشاهد محدّدة من الصّيد والتقاط الثّمار وجمع الطّعام وغيرها من الأعمال، وعلى تصوير الصّراع مع القبائل المجاورة»[187].

أولت حركة الحداثة الشّعريّة فكرة تراسل الشّيفرات بين الفنون أهمّيّة خاصّة؛ ونتيجة عن ذلك سلّم كثير من روّادها بأنّ: «المعاني أكبر من الكلمات، و[أنّ] الكثير من المشاعر والأفكار يحتبس في صدور النّاس. ولا تحملها كلماتهم وأشعارهم، ممّا لا يرتاب فيه من يعرف طبيعة اللّغة، ولو كانت اللّغة قادرة على أن تستوعب كلّ اختلاجة وكلّ سانحة لما لجأ الإنسان إلى غيرها في التّعبير عن حسّه وشعوره ولجهل الموسيقا والتّصوير والنّحت والرّقص وغير ذلك من فنون التّعبير»[188]. ويمكننا أن نرصد شيئًا من جوانب التّفاعل السّيميائيّ بين الشّيفرات المتراسلة في فنون (الشّعر والتّصوير والغناء)، لنتابع بعضًا من مسارات التّحوّل الرّمزيّ النّاتجة من التّفاعل السّيميائيّ في نصّ من نصوص نزار قبّانيّ الحداثيّة المغنّاة:

أيّتها الوردة والياقوتة والرّيحانة والسّلطانة والشّعبيّة والشّرعيّة بين جميع الملكات/ يا قمرًا يطلع كلّ صباح من نافذة الكلمات/ يا آخر وطن أولد فيه وأدفن فيه وأنشر فيه كتاباتي.

قولي لي/ قولي لي/ قولي: ما الحلّ؟ أنا في حالة إدمان، قاتلتي ترقص حافية القدمين/ بمدخل شرياني/ من أين أتيت؟/ وكيف أتيت؟/ وكيف عصفت بوجداني؟

يشكّل فضاء النّصّ الشّعريّ البوتقة الّتي تتفاعل فيها شيفرات التّصوير والموسيقا في هذا الاقتباس؛ حيث تنطلق شيفرات التّصوير في حركة نشطة، فترسم خلال حركتها صورًا، يتفاعل معها المتلقّي سيميائيًّا، فيعقد في ذهنه مقارنات من حيث الجمال بين (الحبيبة/الرّاقصة) من جانب والوردة والياقوتة والرّيحانة والسّلطانة والملكة الشّرعيّة الوحيدة في مملكة القلب لدى الشّاعر من جانب آخر. ثمّ ترسم الشّيفرات المتفاعلة لوحة إيقاعيّة – تصويريّة في آن واحد، تذكّرنا بالإيقاع المنظم الدّقيق لحركة الكواكب في السّماء من جانب، وتذكّرنا بالإيقاع السّريع لرحلة الإنسان السّريعة في الحياة الدّنيا بين الولادة والموت من جانب آخر؛ تلك (الرّحلة/الحياة) الّتي ينهيها الإنسان؛ فيختفي أثره أو ذكره منها، ولا يبقى منه إلّا بقدر ما نشر فيها من كتابات بحسب تعبير نزار قبّانيّ، أو بقدر ما سيُكتب عنه، أو سينقش على شاهدة قبره ممّا يلخّص مسيرة حياته بعد رحيله؛ إنّه إيقاع الحياة الدّنيا السّريع، الّذي قرّبه المولى –عزّ وجلّ– إلى أذهاننا بتشبيه قرآنيّ حين قال: ﴿ وَٱضْرِبْ لَهُم مَّثَلَ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا كَمَآءٍ أَنزَلْنَٰهُ مِنَ ٱلسَّمَآءِ فَٱخْتَلَطَ بِهِۦ نَبَاتُ ٱلْأَرْضِ فَأَصْبَحَ هَشِيمًا تَذْرُوهُ ٱلرِّيَٰحُ ۗ وَكَانَ ٱللَّهُ عَلَىٰ كُلِّ شَىْءٍ مُّقْتَدِرًا ﴾[189].

ثمّ ينخفض الإيقاع على نحو ملحوظ في مطلع المقطع الثّاني؛ لتتفاعل شيفراته بتناغم وانسجام مع انثناءات جسد الرّاقصة وتموّجاته البطيئة؛ فتتشكّل معاني الحيرة ودلالات العجز لدى العاشق، الّذي وصل لحدّ الإدمان؛ فراح يتساءل عن أسرار الطّريقة الّتي وصل فيها تأثير تموّجات جسد حبيبته (الرّاقصة/حافية القدمين) إلى دمه في مدخل شريانه؛ لتعصف بوجدانه

وكيانه. وقد شكّلت (الصّور التّشبيهيّة/التّقليديّة) الّتي تقارن بين طلوع القمر وإشراقة وجه الحبيبة ضابطًا إيقاعيًّا، نظّم التّفاعل السّيميائيّ بين شيفرات الفنون المتراسلة (الشّعر والغناء والتّصوير)، وضبط حركة التّحوّل الرّمزيّ في النّصّ من خلال تفاعل سيميائيّ دقيق بين شيفرات النّصّ الحداثيّ المغنّى لدى نزار قبّاني وشيفرات نصّ شعريّ سالف لبشّار بن برد، قال فيه:

وذات دلّ كـأنّ البـدر صـورتهـا ‌‌ ‌ بـاتـت تغنّي عميـد القلـب نشوانا

إنّ العيـون التي فـي طرفها حوَرٌ ‌ ‌ قتلننا ثـمّ لـم يُحيين قتلانا

التّكثيف الدّلاليّ في شعر الحداثة:

النّصّ الشّعريّ عالَم مستقلّ، قائم بذاته، انطلق مبدعه من زاوية للرّؤية خاصّة به، ساعدته على خلق مجموعة من التّناغمات والانسجامات بين شيفرات متنوّعة؛ فقد يجمع الشّاعر في صورة شعريّة بين عوالم متباعدة، ومع توالي الأيّام تُشكّل النّصوص السّالفة تراثنا القديم؛ الّذي يطّلع عليه المحدثون، ويتفاعلون معه، ويستلهمون شيفراته؛ لذلك يكثر أن نجد في النّصّ الشّعريّ الحداثيّ مجموعة من شيفرات الفنون المتراسلة، الّتي تختلف مرجعيّاتها، وتتعدّد دلالاتها؛ فقد تكون إشاراتٍ جماليّة أو نماذج فنّيّة أو علامات لسانيّة، ويؤدّي أغلبها خلال التّفاعل السّيميائيّ أدوارًا شبيهة بأدوار الرّموز، من حيث «كونها تكثيفًا لتجربة علميّة؛ ولذا تعتبر جزءًا من مسألة إدراك العالم المحيط بنا وأداة فعّالة بهذا الخصوص»[190]. وهكذا يكشف الشّاعر في نصّه الحداثيّ عن تصوّراته عن العالم المحيط به حين يختلق نموذجًا فنّيًّا أو «شخصيّة موضوعيّة، تكثّف موقفه الجماليّ – الذّاتيّ؛ ليدخل معها في حوار يبلورها، ويبلور موقفها أيضًا»[191].

حين تتناغم شيفرات الفنون المتراسلة في نصّ حداثيّ تعلو قيمة التّمركزات الصّوتيّة – الإيقاعيّة داخل النّصّ؛ لأنّها تحمل الومضات التّصويريّة؛ فتنصهر

شيفرات الفنون التّصويريّة مع شيفرات الفنون الإيقاعيّة في بوتقة نصّ حداثيّ واحد، يتماهى المتلقّي معه، وفي هذه اللّحظة التّواصليّة تتّسع دائرة وحدة الفنون، فتغدو حواسّ المتلقّي، أو قنواته التّواصليّة شيفرات سيميائيّة متفاعلة في النّصّ الجديد من حيث البناء والتّلقّي والتأويل معًا، وهي تتواصل مع المرسل من خلال الأصوات والأجسام والصّور والحركات[192]. وحين تتناغم لغة الجسد لدى (المرسل/ المنشد/ المغنّي) مع إيقاع النّصّ ودلالاته تكشف عن قوّة الخلق والابتكار لدى الشّاعر، وهو يستثمر في «الطّاقات السّحريّة للّغة، عن طريق مجموعة كبيرة ومعقّدة من الفعاليّات والعمليّات القائمة على التّكثيف والإزاحة والتّعويض»[193].

يعيدنا النّصّ الشّعريّ الحداثيّ المغنّى إلى ثنائيّات جوهريّة مثل (الملفوظ والمكتوب، الشّفاهة والتّدوين، كتابة الشّعر وإنشاده)؛ حيث تتفاعل في النّصّ المغنّى شيفرات مرئيّة مع أخرى مسموعة؛ فتنطلق من العلامات والإشارات دلالات كثيفة، تنعرج في مسارات التّحوّل الرّمزيّ عبر مساحة النّصّ، وتمتدّ تأويلاتها في فضائه الدّلاليّ، لتبدو مثل بنى صرفيّة صغيرة، لكنّها ذوات دلالات كثيرة[194]، نظرًا لدورها في إيقاظ خيال المتلقّي وتحفيزه لتحويل المدركات؛ حيث «يُخرج من الصّامت صورًا تفيض بالحياة، ويحوّل المحسوس إلى معنى، والجماد إلى مدرك وجدانيّ تهتزّ له النّفس، فترى المحسوس المجسّم وقد تحوّل إلى فكرة متموّجة حائمة ننعم بجمالها الفنّيّ وقوّتها المعنويّة»[195].

يشكّل الدّفق الصّوتيّ في النّصّ الحداثيّ المغنّى مسارًا دلاليًّا تتجاوب فيه مجموعة كبيرة من شيفرات الفنون المتعدّدة كالموسيقا والرّقص والتّصوير؛ لتنتظم في خيط شعوريّ دلاليّ واحد، «يبدأ في العادة من منطقة ضبابيّة، ثمّ يتطوّر الموقف في سبيل الوضوح شيئًا فشيئًا، حتّى ينتهي إلى إفراغ عاطفي ملموس»[196]. ويمكننا أن نرصد بعضًا من جماليّات هذا الخيط وتحوّلاته

الرّمزيّة في نصّ (امرأة بلا سواحل/لا تنتقد) لسعاد الصّباح. ولعلّ التّناغم بين الشّيفرات الإيقاعيّة: (الوزنيّة/الكمّيّة/الزّمنيّة) في المستوى الموسيقيّ- الإيقاعيّ من أبرز ما يرفع قيمة النّصّ على المستوى السّيميائيّ (الأسلوبيّ- الدّلاليّ)، ويزيد من جماليّة التّحوّلات الرّمزيّة في النّصّ تناغمات سيميائيّة أخرى بين إيقاع النّصّ وتدفّق صوره من جانب، وبين دلالة النّصّ وحركة (المرسل/المغنّيّة) على خشبة المسرح في أثناء الإلقاء من جانب آخر. وعندما يتناغم أداء المرسل وحركات أيادي الموسيقيّين وأناملهم، الّتي تعزف على الآلات الموسيقيّة مع تصفيق الجماهير في تفاعل سيميائيّ واسع يصل النّصّ إلى ذروته الجماليّة المتشكّلة من مجموعة كبيرة من التّحوّلات الرّمزيّة في أوسع شكل من أشكال التّفاعل السّيميائيّ.

ولعلّ الصّورة الكلّيّة في نصّ (امرأة بلا سواحل) تغدو بؤرة النّصّ المركزيّة؛ تلك الصّورة الّتي تتشكّل بدورها من التّفاعل السّيميائيّ بين صور جزئيّة تحيل إليها شيفرات (العلامات اللّسانيّة/الكلمات) الّتي نحت منها (المرسل/ الشّاعرة/المغنّية) نصّه، أو رسَم بكلماتها، وشكّل من ضوئها (نصّه/رسالته). وكما أنّ الصّورة في الرّسم أو التّشكيل تتكوّن من الألوان المتناغمة فلا بدّ- كذلك- من التّناغم الجماليّ بين شيفرات النّصّ الغنائيّ المغنّى، وعلى قدر ذلك التّناغم ستتكشّف جوانب مهمّة من جماليّات تراسل الفنون، وسيتّضح أنّ ثورة الرّومانسيّة «على فكرة نقاء الأجناس الأدبيّة [كانت] المهاد الّذي صدرت منه مختلف الاتّجاهات الأدبيّة فيما بعد»[197]. وتساعد هذه الشّيفرات السّيميائيّة المتفاعلة في النّصّ المرسلَ على تكثيف الحمولة الدّلاليّة في رسالته؛ وبهذا يتّضح جانب مهمّ من جوانب سيميائيّة الفنون وأثرها في التّحوّل الرّمزيّ على صعيد ثلاثيّة التّواصل السّيميائيّ (الرّسالة، والمرسِل، والمتلقّي). وهذه الفقرة التّحليليّة في نصّ (امرأة بلا سواحل/لا تنتقد)[198] لسعاد الصّباح، تحاول

الكشف عن جماليّة التّفاعل السّيميائيّ بين شيفرات النّصّ الحداثيّ المغنّى وأثره في تراسل الفنون أوّلًا والتّحوّل الرّمزيّ ثانيًا، حيث تقول الشّاعرة:

لا تنتقد خجلي الشّديد..فإنّني/ درويشة جدًّا..وأنت خبير./ يا سيّد الكلمات.. هبني فرصةً/ حتّى يذاكر درسه العصفور/ خذني بكلّ بساطتي..وطفولتي/ أنا لم أزل أحبو..وأنت كبير/ أنا لا فرق بين أنفي أو فمي/ في حين أنت، على النّساء قدير../ من أين تأتي بالفصاحة كلّها..؟/ وأنا يتوه على فمي التّعبير/ أنا في الهوى، لا حول لي أو قوّةٌ/ إنّ المحبّ بطبعه مكسور./ إنّي نسيت جميع ما علّمتني/ في الحبّ، فاغفر لي، وأنت غفور/ يا واضع التّاريخ..تحت سريره/ يا أيّها المتشاوف، المغرور!

يا هادئ الأعصاب..!إنّك ثابت/ وأنا على ذاتي..أدور/ الأرض تحتي دائمًا محروقة/ والأرض تحتك مخمل وحرير../ فرق كبير بيننا يا سيّدي!/ فأنا محافظة وأنت جسور/ وأنا مقيّدة..وأنت تطير/ وأنا محجّبة..وأنت بصير/ وأنا.. وأنا..مجهولة جدًّا/ وأنت شهير../ فرق كبير بيننا..يا سيّدي!/ فأنا الحضارةُ/ والطّغاة ذكورُ..

من أين نبدأ؟ طرح هذا السّؤال رولان بارت، وما زال صداه يتردّد كلّما حاولنا الشّروع في الكشف عمّا يعترينا بعد تلقّي هذا النّصّ أو ذاك من النّصوص الحداثيّة، التي ترتفع قيمتها الجماليّة من خلال التّحوّل الرّمزيّ النّاتج من التّفاعل السّيميائيّ بين شيفراتها، ومع هذا النّوع من النّصوص لا يمكن للمتلقّي إلّا أن يغدو جزْءًا من النّصّ متماهيًا معه، أو شيفرة من شيفراته في لحظة التّواصل؛ فيدخل في صميم التّفاعل السّيميائيّ، ويصير شريكًا حضاريًّا للمرسل حين يتعاون معه في إكمال (تعرّجات/تحوّلات) خيوط الدّلالة المنبثقة من سطح النّصّ على نحو ما يبدو في لحظة من لحظات التّواصل مع نصّ (امرأة بلا سواحل/لا تنتقد) لسعاد الصّباح.

إذا كان التّناغم بين (الشّيفرات/العلامات اللّسانيّة/المفردات) في النّصّ (المقروء/ المنطوق/الملفوظ) يعكس أو يرسل نورًا شفيفًا، فإنّ دائرة النّور الّتي يصدر عنها خيط الإشعاع تتّسع مع اتّساع دائرة التّناغم على مستوى النّصّ الحداثيّ المغنّى. وإذا كان التّناغم بين أصوات العلامة اللّسانيّة الواحدة يشكّل مركز (الإيقاع/النّور/الجمال) أو بؤرته في النّصّ، فإنّ هذا التّناغم لا يقف عند مركز هذه الدّائرة فحسب، بل يتعدّاه؛ لتتّسع دائرة النّور، فيتماهى المتلقّي مع شيفرات النّصّ المتفاعلة، ثم يتّسع مستوى التّناغم؛ ليتجاوز دائرة العبارة إلى دائرة أو دوائر أوسع مرورًا بدائرتي الجملة والفقرة، ولن يتوقّف عند دائرة النّصّ (اللّغويّ/الصّوتيّ) المنطوق، بل سيغمر فيضها دائرة المرسل وجمهور المتلقّين على اتّساعها.

يُنشِّط إنشاد النّصّ الحداثيّ أو غناؤه حركة التّفاعل السّيميائيّ بين شيفراته؛ فتتّسع مساحات الدّوائر الدّلاليّة المنبثقة من النّصّ، وتزداد المساحات المتماهية أو المتناغمة فيما بينها؛ فتظهر قيم التّناغم والتّآلف والانسجام جليّة بين الجمل الشّعريّة من خلال التّوافقات الإيقاعيّة بين البدايات والوقفات والنّهايات في الجمل الموسيقيّة المرافقة. ويزيد الإيقاع في لغة الجسد لدى المرسل جماليّة التّناغم، وتتكشّف جماليّة (التّسويم/التّفاعل السّيميائيّ) في النّصوص الحداثيّة المغنّاة في ذلك التّناغم الواسع بدءًا من الشّيفرات الإيقاعيّة في النّصّ الشّعريّ، مرورًا بتناغم حركات (المرسل/المغنّيّة) في الإنشاد، وتناغم حركات أنامل العازفين وأيديهم، ولا تتوقّف عند التّناغم النّاتج من توزّع أعضاء الفرقة الموسيقيّة على المسرح، وتناغم ألوان ألبستهم (السّوداء) أو تجادلها مع لون (الخلفيّة/السّتارة الذّهبيّة) في المسرح ولون اللّباس الأبيض لدى (المرسل/المغنّية)، بل يتجاوزه إلى تناغم وانسجام بين المرسل وجمهور المتلقّين عندما تغمرهم شيفرات النّصّ المتحرّكة في مساحة النّصّ المتّسعة.

ويعزّز انعكاس الأضواء على ستارة المسرح الذّهبيّة وألبسة العازفين السّوداء ولباس (المرسل/المغنّية) الأبيض من التّناغم والانسجام فكرة التّجادل الدّراميّ[199]، كما يعزّز انعكاس الأضواء على الآلات الموسيقيّة للعازفين وكلّ ساكن ومتحرّك فوق خشبة المسرح من تأثير سياق (الموقف/البيئة) ودوره في التّحوّل الرّمزيّ إلى الحدّ، الّذي يغدو فيه تصفيق الجماهير الّذي يتخلّل (الرّسالة/ الأغنية) من حين إلى آخر دائرة كبرى من دوائر التّناغم والانسجام الجماليّ في العمل، ويبدو كأنّه تصفيق مدروس، ويمكن الإشارة–بشيء من الحذر – إلى أنّه لولا بذرة التّناغم أو شيفرته في إيقاع النّصّ الشّعريّ الحداثيّ المغنّى لما اتّسعت دوائر التّناغم إلى ما يشبه الفيض الجماليّ في لحظة الإرسال.

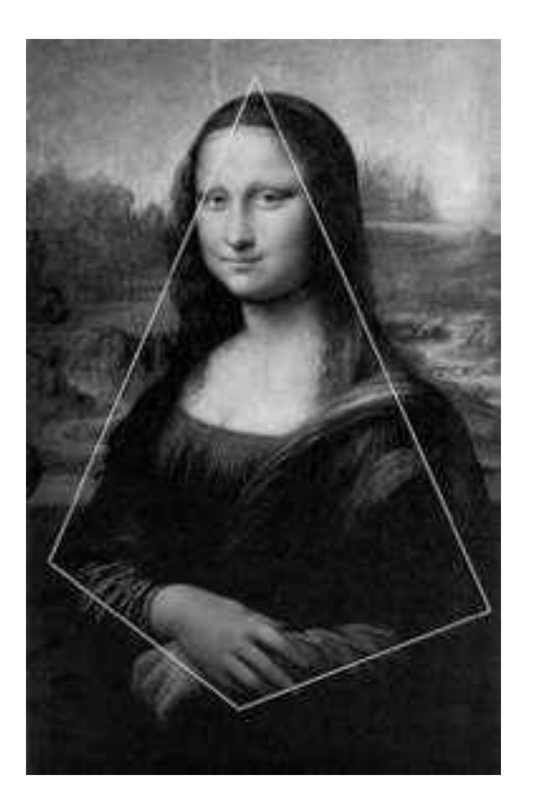
(النّصّ/الرّسالة/العمل/امرأة بلا سواحل/لا تنتقد) وإن بدا مشعًّا بالنّور، فإنّ النّور–في اعتقادي–لا يمثّل إلّا جانبًا من جوانبه الجماليّة، ولا يمكن القول: إنّ دائرة النّور (الدّلاليّة/الجماليّة) هي الدّائرة المسيطرة على تكوين النّصّ، لكن –في الوقت نفسه– لا يمكننا أن ننكر الدّور الكبير لدائرة النّور من حيث الكشف عن الجماليّة الدّراميّة (الصّراعيّة) في النّصّ؛ وهذا جانب مهمّ من جوانب النّزوع الدّراميّ في النّصوص الحداثيّة العربيّة المعاصرة.

يقدّم لنا (الصّراع/التّجادل) بين لباس (المرسل/المغنّية) الأبيض ولباس أعضاء الفرقة الأسود (مفتاحًا دلاليًّا للولوج إلى عالم الصّراع الدّراميّ في النّصّ الحداثيّ المغنّى، وتبدو لي في نصّ (امرأة بلا سواحل) مستويات متعدّدة من مستويات الصّراع بين الأضداد، الّذي لا يقف عند مرحلة الكشف عن جانب من جوانب الصّراع الأزليّ بين ثنائيّات النّور والظّلام أو الأبيض والأسود، كالنّهار واللّيل، والشّيب والسّواد، والحياة والموت، والحقّ والباطل...، بل يتعدّاه ليصل إلى تصالح الأضداد، أو ليستقرّ عند مرحلة أو مبدأ (الأضداد المتكافئة) على حدّ تعبير عمانوئيل[200].

إنّه تصالح قيمتين جماليّتين متضادّتين أو تناغم قطبيهما: (الأبيض/ الأسود) في هذا النّصّ الحداثيّ؛ حيث ترسم الأضداد المتصارعة في نصّ (امرأة بلا سواحل/لا تنتقد) لسعاد الصّباح صورة للفتاة بطريقة شعريّة قريبة من طريقة الرّسم بتقنيّة (الإسقاط المتوسّط) في فنون الرّسم والتّشكيل، كما في لوحة (الموناليزا/الجيوكاندا)، الّتي يجمع فيها ليوناردو دافينشي بين طريقتين في الرّسم: (طريقة الإسقاط الجانبيّ وطريقة الإسقاط الأماميّ المباشر)، مع أنّ كلّ طريقة بمفردها لا تعطي عمقًا للصّورة من خلال تصوير الجسم كاملًا، والتّركيز على مقدّمة الصّدر في أغلب الأحيان.

استطاع دافينشي أن يجمع بين دلالات متناقضة في لوحته حين اعتمد على مبدأ (الرّسم المجسّم ذي تقنيّة الإسقاط المتوسّط)، الّذي يغلب على لوحاته الشّكل المخروطيّ الهرميّ، الّذي تنبسط (قاعدته/قاعدتيه المتجاورتين) على اليدين في الصّورة، ويشكّل الكتفان جانبيه المتقابلين، وينتهي رأس الهرم مع انتهاء رأس الصّورة. وقد شكّلت هذه التّقنيّة ثورة أعطت دفعًا يجبر المتلقّي على التّماهي مع (النّصّ/الصّورة)، فيتوجّه من (قاعدة/قاعدتي) الهرم إلى رأسه بعد أن يشعر بالمهابة أو بما يشبهها في نظرة أوّليّة إلى (النّصّ/الصّورة/ اللّوحة/الرّسالة).

وقد انبهر الرّسّامون المعاصرون لدافينشي بأسلوبه الجديد المبتكر، وشرعوا بسرعة يقلّدونه في استخدام تقنيّاته المبتكرة وتوظيفها–على نحو ما فعل رافائيل–للاستفادة من دلالات الرّسم المموّه أو المجسّم؛ حيث لا وجود لخطوطٍ محدّدة الملامح، بل تتداخل الألوان بصورة ضبابيّة لتُشكّل اللّوحة، كما يبدو في الشّكل التّالي:



وقد مكّنت هذه التّقنيّة الضّبابيّة دافينشي من إعطاء الانطباع العميق أو الإحساس بالعمق في الخلفيّة حين ينظر المتلقّي إلى اللّوحة في عمومها مبتعدًا عن التّفاصيل. وهذه التّقنيّة لم تكن معروفة قبل (الموناليزا)، وقد أعطت لوحة دافينشي هذه انطباعًا آخر بالواقعيّة في صورة لا مثل لها لدى المتلقّين والدّارسين في عصرها؛ فقد كانت رسومات تلك الفترة تعطي الانطباع نفسه أو درجة الوضوح ذاتها لعناصر اللّوحة كلّها، كما مكّنت تقنيّة الرّسم المجسّم دافينشي من التّمويه، حين دمج بين خلفيّتين مختلفتين تمامًا، يستحيل الجمع بينهما في الواقع. ونظرة متأنّية أو عميقة إلى الموناليزا تُظهر أنّ الخلفيّة على يمين السّيّدة تختلف في الميل والعمق وخطّ الأفق عن الخلفيّة الّتي على يسارها، وكأنّ دافينشي رسم كلّ خلفيّة من ارتفاعات أفقيّة ومن زوايا رؤية مختلفة.

في الموناليزا تمويه، تبدو فيه الصّورة كأنّها ليست لسيّدة أو ليست لسيّدة عاديّة، فقد استطاع دافينشي أن يفرّق بين الجنسين في رسمه، وقد ظهر لبعض الدّارسين أنّ للموناليزا وجهين في شكل واحد؛ حيث تبدو الصّورة سعيدة عندما يكون المتلقّي سعيدًا، وتبدو حزينة عندما يكون المتلقّي حزينًا، وهذا جانب مهمّ من جوانب دور المتلقّي في إكمال النّصّ المفتوح، ومن جانبِ تراسلِ تقنيّة (تصالح الأضداد) بين شعر الحداثة وفنون الرّسم والتّصوير والتّشكيل، ومن خلال هذه التّقنيّة أرى تراسلًا كبيرًا بين صورة الفتاة في (امرأة بلا سواحل/لا تنتقد) لسعاد الصّباح وصورة السّيّدة في (الموناليزا/ الجيوكاندا) لدافينشي.

تبدو صورة الفتاة في (امرأة بلا سواحل) في قراءة أوّليّة شبيهة بصورة الفتاة في لوحة الموناليزا، ولعلّ التّمعّن في لوحة الموناليزا ومشاهدة (المغنّية/ المنشدة/نجاة الصّغيرة) في (نصّ/أغنية/لا تنتقد) يكشفان عن تشابه حقيقيّ أو محتمل بين كلّ من (الكاتبة والمنشدة والموناليزا). وفي إسقاط واقعيّ لا يخلو من المحاذير والمزالق تبدو صورة (المرسلة/ الرّاوية/ السّاردة/ الفتاة/ اليافعة/ التّلميذة/ العاشقة) مشرقة الجمال، ذات وجه نضير، متألّقة مثل (المرسل/المغنّية/الموناليزا) حين تحيط بوجهها الأضواء، أو ينعكس النّور على وجنتيها.

يمعن المتلقّي في سطوع النّور أو انعكاسه على (وجه/وجنتي) (المرسل/ الكاتبة/ التّلميذة/ المغنّيّة) فيتماهى معه، ويبدأ الغوص في التّفاصيل من خلال بُهرة الأضواء وانعكاسها على وجهها المشرق؛ ليجد نفسه أمام غموض في نفسه أو غموض المرسل في غياهب النّصّ، أو لنقل بالأحرى: إنّه سيشعر بشيء من الحيرة أمام غموض النّفس البشريّة ولغزها المحيّر الجميل، وهذا اللّغز أو هذه الحيرة «يمكن أن تكون واحدة من أبرز معايير الشّعر، ولا سيّما الشّعر الحديث

النّازع نحو رشق الرّوح في بؤرة التّوتّر والتّعارض بين الوضوح والغموض. فلمّا كانت الحقيقة إلماعية أمام العقل، لا تسلّمه كامل رسالتها، ولا تحجب عنه في الآن نفسه مجمل فحواها، بل تلقمه أحد ثدييها، وتحجب عنه الثّدي الآخر، كان لا بدّ للتّعبير عن هذه الحقيقة من أن يتأرجح بين النّورانيّ والظّلمانيّ»[(201)].

تبدو لي صورة المرأة في (امرأة بلا سواحل) مثل الموناليزا في جمالها المبهم المحيّر، أو مثل (عروس جميلة من الزّنج) تشبه اللّيل في جمالها، أَلَم يقلِ المعريّ؟:

ليلتي هـذي عروس من الزّنج   عليهـا قلائـد مـن جمـان

ألم يخاطب جبران خليل جبران ظلمة اللّيل من قبل؟ بل لماذا خاطب–في نصّ غنائيّ حداثيّ شفّاف–تلك الظّلمة الّتي تحيط بأنوار القمر والنّجوم المتلألئة وعرائس الفجر وغيومه الذّهبيّة؟ حاولت الإجابة فبدا لي أنّه لم يخاطب اللّيل بظلامه العميق وأنواره الخافتة إلّا لأنّ أنواره وإلماعاته الخافتة تخفي خلفها فيضًا من الأسرار الجميلة. ألا تبدو (نفس/روح/شخصيّة) (الفتاة) في نصّ (امرأة بلا سواحل/لا تنتقد) عميقة ومهيبة وممتدّة كعمق الأسرار في نظرات (الموناليزا)؟ أو كعمق اللّيل في نصّ جبران حين قال:

أيّها اللّيلُ!

يا ليل العشّاق والشّعر والمنشدين!/ يا ليل الأشباح والأرواح والأخيلة!/ يا ليل الشّوق والصّبابة والتّذكار!/ أيّها الجبّار الواقف بين أقزام المغرب وعرائس الفجر، المتقلّد سيف الرّهبة، المتوّج بالقمر./ المتّشح بثوب السّكون، النّاظر بألف عين إلى أعماق الحياة، المُصغي بألف أذن إلى أنّة الموت والعدم./ لقد صحبتك أيّها اللّيل حتّى صرت شبيهًا بك! وألفتك حتّى تمازجت ميولي بميولك، وأحببتك حتّى تحوّل وجداني إلى صورة مصغّرة لوجودك.

ففي نفسي المظلمة كواكب ملتمعة ينثرها الوجد عند المساء، وتلتقطها الهواجس في الصّباح، وفي قلبي الرّقيب قمر يسعى تارة في فضاء متلبّد بالغيوم، وطورًا في جلاء مفعم بمواكب الأحلام.

أنا مثلك أيّها اللّيل! وهل يحسبني النّاس مفاخرًا إذا ما تشبّهت بك؟ وهم إذا (تفاخروا) يتشبّهون بالنّهار؟/ أنا مثلك وكلانا متّهم بما ليس فيه./ أنا مثلك بميولي وأحلامي وخلقي وأخلاقي/ أنا مثلك وإن لم يتوّجني المساء بغيومه الذّهبيّة./ أنا مثلك وإن لم يرصّع الصّباح أذيالي بأشعّته الورديّة./ أنا مثلك وإن لم أكن ممنطقًا بالمجرّة .

أنا ليلٌ مسترسلٌ منبسط هادئ مضطربٌ، وليس لظلمتي بدءٌ، وليس لأعماقي نهاية، فإذا ما انتصبت الأرواح متباهية بنور أفراحها، تتعالى روحي متجمّدة بظلام كآبتها./ أنا مثلك أيّها اللّيل، ولن يأتي صباحي حتّى ينتهي أجلي.

في اللّيل عندما تنتصب الأرواح متباهية بأنوار أفراحها يشرع المبدعون برسم صورهم، الّتي تكشف عن أعماق نفوسهم، الّتي يمتزج فيها النّور بالظّلام، هكذا قارن جبران غموض نفسه بغموض اللّيل، ومثلما انطلق دافينشي من إشراقة وجه المرأة وسطحيّة ابتسامتها؛ ليغوص إلى أعماق لا متناهية، انطلقت سعاد الصّباح من جمال الخجل ولذّته على وجه (الفتاة/التّلميذة)؛ لتغوص في أعماق المرأة (الأنثى الشّرقيّة المكبوتة)، فتبدو تحت خجلها الجميل أغوار عميقة، لا بدّ من سبر بعض دلالاتها الإيحائيّة.

قد لا تبوح (المرسلة/الشّاعرة/الفتاة)، وهي أسيرة ومقيّدة، إلّا لتعبّر عن مرارة الألم ولوعة الحبّ والمعاناة، إلّا لتنتقد ازدواجيّة المعايير لدى الشّرق والذّكور الشّرقيّين، حين استأثروا لأنفسهم بحقوق البوح عن الحبّ، ووأدوا مشاعر (الفتيات/الإناث)، حين حرموا الفتاة أو حرّموا عليها البوح، فبدت الفتاة في هذا النّصّ نموذجًا لفتيات الشّرق، اللّواتي يرزحن تحت أصفاد

الشّرق وقيوده، ثمّ (انفجرت/استرسلت) تبوح عن بعض مشاعرها–وبمرارة ولوعة وحرقة وألم–لأستاذها (الرّجل/الذّكر) الحرّ الطّليق، الّذي فتح الشّرق أمامه أبواب الحبّ والبوح والتّعبير والحرّيّة، فراح يحلّق أو ينعم في فضاءاتها الرّحيبة دون أن يتذكّر من يعانون تحت الأصفاد، ويرزحون تحت القيود.

يتّضح بعد (متابعة/مراقبة) الصّورة في نصّ سعاد الصّباح أنّ تقنيّة الإسقاط المتوسّط في الرّسم المجسّم قد تسلّلت إلى نصوص الحداثة الشّعريّة العربيّة؛ لترسم فيها صورة الانهزام بعد أن تحوّلت من صورة (العاشق المهزوم أو الفارس المهزوم) إلى صورة (العاشقة المهزومة)، وحين ننظر إلى (لوحة/ نصّ) سعاد الصّباح من زاوية عن يسار الصّورة تبدو لنا صورة (فتاةٍ/تلميذةٍ) حييّة بسيطة وخجولة، تفيض على وجنتيها ملامح الحياء والخفر، ثمّ ننتقل إلى يمين الصّورة، فتبدو لنا صورة (رجل/ أستاذ) أنيق فصيح وخبير، ثمّ نصغي إلى (اللّوحة/النّصّ/الصّورة/الأغنية)، أو ننظر إليها في إسقاط متوسط، فتتداخل، أو تمتزج، أو تتناغم، أو تتجادل في أذهاننا شيفرات الصّورتين في تفاعل سيميائيّ، ننتشي بجماليّته المنهمرة كشلّال يؤدّي بنا إلى صوت نزار قبّاني في نصّ آخر، يتردّد في سمعنا صداه، بعد أن سألته (تلميذته/أنثاه) أن يبوح لها عن مشاعره–إذ يمنعها الخجل والخفر وقيود الشّرق وعاداته– فأجابها بعد أن سألته[202]:

– قلْ لي ولو كذبًا كلامًا ناعمًا   قد كاد يقتلني بك التّمثالُ
– ما زلت في فنّ المحبّة طفلة   بيني وبينك أبحرٌ وجبالُ
لم تستطيعي بعد أن تتفهّمي   أنّ الرّجال جميعهم أطفالُ
فإذا وقفت أمام حسنك صامتًا   فالصّمت في حرم الجمال جمال
كلماتنا في الحبّ تقتل حبّنا   إنّ الحروف تموت حين تُقال

الحـبّ ليس روايـة شـرقــيّـــة   بختـامهـا يتزوّج الأبــــطــــال
هــو أن نثــور لأيّ شــيء تافــه   هــو يأسنــا هــو شكّنــا القتّـــال
هو هذه الكفّ الّتي تـــغــتــالنا   ونــــقـــبّل الكفّ التي تغتال
لا تجرحـي التّمثـال في إحساسه   فلـكم بكـى فـــي صمته التّمثال

يبدو من خلال هذا (التّناصّ/التّراسل/الاستدعاء الثّقافيّ بين النّصّين) أنّ شعراء الحداثة العربيّة لم يعودوا يكتفون بالكتابة بالضّوء والرّسم بالكلمات، بل راحوا ينحتون في الكلمات، ويمكن لنا أن نتساءل: هل نظر (ليسنج) إلى (الموناليزا) من زاوية الإسقاط المتوسّط قبل أن راح يشكو في كتابه (لاوكون) من الخلط النّاشب بين الفنون، وقبل أن يرتاب من مقولة الرّومان السّالفة: «الشّعر تصوير ناطق، والتّصوير شعر صامت»[203]؟ وهل قرأ ملحمة جلجامش أو نظر إلى نصوص هوميروس وسوفوكليس وشكسبير وسينيّة البحتري ورواية سرفانتس من هذه الزّاوية؟ ما دمنا لا نستطيع أن نسأله عن تلقّي نصوص من أتى بعده من الشّعراء من أمثال نزار قبّاني وسعاد الصّباح.

كيف شكا ناقد مثل (ليسنج) من الخلط النّاشب بين الفنون (تراسل الفنون)؟ وكيف تبلورت تلك النّظريّة، الّتي تردّ الاختلاف بين الفنون من (شعر وموسيقا ورسم وغناء وتصوير) إلى تَشْكِيْلَيْن: أوّل في الزّمان، وثانٍ في المكان[204] دون الإشارة إلى انصهار شيفرات الزّمان والمكان وحدود الأجناس الأدبيّة في ذات المبدع أو في تفاعل سيميائي كبير، يشكّل المبدع واحدة من شيفراته؟ ألا ينحت الشّاعر، أو يصوّر، أو يشخّص، أو يُؤنسن، أو يجسّم حين تتداخل الأصوات في نصّه؟ وحين يحرّك الصّورة «في أوضاع مختلفة، مستفيدًا من لحظات الزّمن المتتابعة، الّتي [يشكّل] فيها صورته، وهي صورة تنبض بالحياة وبالعواطف البشريّة، ليست صورة جامدة»[205].

ألم تبدُ الموناليزا ذات البُعدين: (الطّول والعرض) هرمًا ثلاثيّ الأبعاد؟ ألم يطلب نزار قبّاني من (تلميذته) ألّا تجرح التّمثال في إحساسه؟ ألم يبكِ تمثال القبّاني في صمته مرارًا وتكرارًا؟ ألم (يتصارع/يتجادل) (الأستاذ مع تلميذته) صمتًا في نصّ سعاد الصّباح؟ ألم تتحرّك (الصّورة/التّلميذة)، وتطلب من أستاذها أن يأخذها بكلّ بساطتها وطفولتها مثلما طلب القبّاني–من قبل–من تلميذته ألّا تجرح التّمثال الباكي في إحساسه؟ ألم تنطق (الصّورة/التّلميذة)، وتخبر أستاذها أنّها طفلة بسيطة تخطو، وتتوه على شفتيها التّعابير؟ ألم تعبّر عن عجزها عن التّواصل مع أستاذها الفصيح بلغة الكلام؟

ولعلّنا نكمل مسارًا من مسارات التّفاعل السّيميائيّ المفتوحة على آفاق التّحوّل الرّمزيّ، لنرقب (الصّورة/التلميذة)، وهي تخرج من قلب الإطار ومن فوق الأرضيّة (المحروقة)، وتقترب، وهي تدور حول (شاعرها/أستاذها) فوق أرضه المخمليّة، لتشرع بالبوح بأسرارها، ثمّ لتخبره (تلويحًا) أنّ عجزها في التّعبير لا يرجع إلى ضعف فيها أو في (شخصيّتها/حبّها)، وإنّما يرجع إلى حيائها وخفرها، أو يرجع في بعض من جوانبه إلى قيود (الذّكور/الشّرق) الزّائفة، الّتي تحرّم على (الشّاعرة/الأنثى/الفتاة/التّلميذة) أن تبوح بمشاعرها، ويبدو أنّ (الفتاة/التّلميذة/الأنثى) ترفض إلّا أن تكون ندًّا (لأستاذها/حبيبها/الذّكر) ما دامت آفاق الحداثة الشّعريّة مفتوحة أمام البوح والتّعبير والكشف عن مشاعر الحبّ والانكسار، بل ما دامت مشاعر اللّوعة والحرمان ميدانها الأبرز.

تحرّكت الصّورة، ونحن نتلقّى شيفراتها في تفاعل سيميائيّ نشيط، تحرّكت، ونحن ننعم النّظر فيها، أو نتماهى معها، ثمّ غادرت إطارها و(أرضها/أرضيّتها) المحروقة، ودخلت (أرض/أرضيّة) صورة (شاعرها/أستاذها)، وقالت: الحبّ يكسرني، ويقتلني، وفيه تخور قواي، وأضطرب، وأدور على ذاتي، فكيف تَثبت أنت؟ خجلي يقيّدني في ظلّ عادات الشّرق وتقاليده بالإضافة إلى

قيود بعض الأوهام الزّائفة، الّتي يشرف على أسري فيها وتكبيلي بها من لا يرون في الحبّ إلّا صفة ذكوريّة، أنا أبوح يا سيّدي! لكنّ التّعابير تتوه على فمي، حين تصطدم بما ليس على شفتيك أو فوق رأسك من قيود الخجل وعادات الشّرق، الّتي أعطتك حرّيّة الحبّ والبوح، فانعكست جسارة على شفتيك.

ربّما تكون صورة الفتاة في التّفاعل السّيميائي قد قالت: سأحتفظ بحبّي، وسأصونه في قلبي دفينًا، وسأحافظ عليه مثلما حافظت على خجلي، سأبقى محافظة على كليهما، وسأترك لك جسارة التّعبير، وسأترك لك حرّيّة التّحليق في فضاءات الحبّ الرّحيبة بوحًا وممارسة. وربّما اتّحد المُرْسِلون على تعدّدهم (المبدع/القرّاء/المغنّية) في شخص (المغنّية/نجاة الصّغيرة) حين لوّحت بيدها أمام الجمهور في نهاية (الإرسال/النّصّ/الأغنية/الرّسالة)، واستنطقتُ التّلويح بعد انتهاء التّماهي–بوصفي متلقّيًا–رسالة رمزيّة ذات دلالات متحوّلة، قال (المرسل/الشّاعرة/المغنّية) فيها: سأحلّق معك يا (حبيبي/أستاذي) في فضاء الحبّ أيضًا! ولكن ليس على أرض الواقع، وإنّما في فضاء النّصّ الحداثيّ الرّحيب.

يستمرّ (نصّ/لوحة) (امرأة بلا سواحل/لا تنتقد) في بزوغه وانبثاقه واسترساله التّلقائيّ مثل (الموناليزا) و(تمثال القبّاني)، ولا يتبدّى على انبثاقه «أيُّ إجهاد مردّه إلى الرّغبة في العثور على الصّورة الموائمة الّتي تشفّ عن صميم الرّوح ووجوده المأساوي المقهور، ولو أنّه يرسّخ فينا، بفوريّة مستقيمة، ما فحواه أنّ: الشّعر أكثر الأشياء حظًّا من البراءة»[206]. وتنكشف جماليّات الإحساس العميق في المؤلم والمأساويّ والفاجع بشفافيّة قلّ نظيرها، ولولا ذلك الحسّ المأساويّ الفاجع لما كان سوفوكليس وشكسبير وسرفانتس وابن الرّوميّ من أعظم (شعراء/شركاء) الحضارة الإنسانيّة، ولما تبدّت لنا في النّصوص الشّعريّة الحداثيّة لدى نزار قبّانيّ ومحمّد الماغوط ومحمود درويش

وسعاد الصّباح....ظلال تلك النّصوص الشّامخة وأصداؤها على الدّوام.

لقد فاضت لوحة سعاد الصّباح بوجدان الدّنف، وبدت لي بطلة الصّراع (التّلميذة) في (لوحتها/نصّها) (عاشقة مهزومة)، تتلقّى هزيمتها بثبات، وتشرق عيونها العميقة بالأمل، أو تلوّح بالجميل تلويحًا، وتشعّ بالمهيب إشعاعًا، وما المهيب هنا إلّا «مزيج من الوقار والجلال والهيبة والرّزانة والإرهاب»[207]. إنّ هذه المرأة العميقة والممتدّة بلا سواحل تفيض مثل الموناليزا بالعميق الممتدّ، وتجسّد برهة الخفيّ النّفسانيّ بألق قلّ نظيره، تعجز عن تجسيده إشراقة نور الشّمس على أجساد الإناث النّاعمات في كثير من لوحات النّساء الجميلات، وفي كثير من النّصوص الّتي تصوّر إشراقة الجمال الخارجيّ–السّطحيّ دون الغوص في ماهيته وأسراره الدّاخليّة – الرّوحانيّة.

مع أنّي لا أنكر قيمة الجميل المتّسق في المطمئن في (صور/لوحات) نزار قبّاني وصور الآخرين من الشّعراء والمسرحيّين والرّسّامين والنّحاتين، الّذين عُنوا بتكوين مفاتن الجسد الأنثويّ النّورانيّ المشرق، فإنني لا أجد في تلك النّصوص المتنوّعة ذاك الجمال المهيب في مسرحيّة (هاملت) وتمثال (نفرتيتي)، وإن كان «الجميل المتّسق المطمئن قيمة في ذاته ولذاته...[يبقى] الانشعاب والتّصدّع أشدّ عمقًا من الاتّساق»[208]، وتبقى الدّياميس الصّامتة الموطن الأصليّ للبوارق واللّمعانات، ويظلّ العقل البشريّ مولعًا بما وراء الدّامس المبهم من أسرار ضبابيّة خلّابة أكثر ممّا هو مولع بالنّورانيّ الواضح المُضاء. من كلّ ما تقدّم يمكن لي أن أشير بشيء من الجرأة الحذرة وأقول: إن كانت (الموناليزا/الجيوكاندا) أيقونة ليوناردو دافينشي والرّسم الإيطاليّ في القرن السّادس عشر فإنّ (نصّ/لوحة) (امرأة بلا سواحل/لا تنتقد) أيقونة سعاد الصّباح والحداثة الشّعريّة العربيّة المعاصرة.

التّجريب الشّعريّ وحداثة الشّكل الإيقاعيّ:

كان التّجديد أو التّجريب في مجال الشّكل الإيقاعيّ من أبرز المظاهر الّتي تجلّت بشكل واضح في حركة الحداثة الشّعريّة العربيّة بشكل عامّ، ليس لأنّ الشّكل الإيقاعيّ مظهر الحداثة الأبرز فحسب؛ بل لأنّ تجليّات الحداثة الأخرى عامّةً تؤثّر في الشّكل الإيقاعيّ بجلاء ووضوح؛ كالتّجديد في الصّورة الفنّيّة، وأساليب التّعبير وتقنيّاته؛ ومن هنا يبدو القصور في فهم الحداثة الشّعريّة على أنّها مجرّد إعادة توزيع التّفعيلات الخليليّة وفق شكل جديد دون دواعٍ أسلوبيّة شكليّة-مضمونيّة في آن واحد معًا، وإن حدث ذلك التّجديد القاصر دون تلك الدّواعي الأسلوبيّة في نصّ ما، فسوف يظهر في ذلك النّصّ كثير من علامات التّفكّك في وحدة القصيدة العضويّة، الّتي تظلّ العامل الأبرز في نجاح أيّ تجربة شعريّة.

لقد حظي الجانب الإيقاعيّ من حركة الحداثة الشّعريّة بقسط وافر من الدّراسات، ويعود ذلك إلى عدّة أسباب، من أهمّها: سهولة مقارنة الشّكل الإيقاعيّ الحداثيّ بالشّكل الإيقاعيّ لنصوص الشّعر العربيّ الكلاسيكيّة كما في المعلقّات والمعارضات الشّعريّة الشّهيرة، أو بسبب سهولة المقارنة بين الشّكل الإيقاعيّ للنّصّ الحداثيّ والشّكل الإيقاعيّ لبحور الخليل بن أحمد الفراهيديّ، ثمّ إنّ دراسة الجوانب الحداثيّة في بنية الصّورة الفنّيّة وعلاقتها بالقيم الجماليّة تحتاج إلى مراسٍ ومرانٍ وإمساكٍ بأدوات منهجيّة، وإلى اعتدال في الطّرح يمنع من السّقوط في بعض المزالق، الّتي قد تقود إلى الإغراق في هذا الجانب أو ذاك.

استقرأ الفراهيديّ إيقاعات الأشعار العربيّة الّتي وصلت إليه منذ العصر الجاهليّ حتّى أيّامه فوجدها تنحصر في خمسةَ عشرَ إيقاعًا مع جملة من

الجوازات؛ ممّا يمنح الشّكل الإيقاعيّ القديم اتّساعًا يمكّنه من استيعاب التّجارب الجماليّة بإيقاعات شهيرة، وتزيد البحور المجزوءة والمنهوكة مع الضّرورات الشّعريّة والجوازات العروضيّة من مرونة الإيقاعات الخليليّة. غير أنّ إيقاعات الخليل وبحوره لا تغطّي إيقاعات الكلام العربيّ كلّها، بل لا تغطّي إلّا جزءًا يسيرًا منها، ولو كانت تغطّي إيقاع الكلام العربيّ كلّه؛ لما نجح أيّ شاعر حداثيّ بالتّجديد في مجال الإيقاع إلّا بخروجه على إيقاع كلام العرب، أضف إلى ذلك أنّ تدوين الشّعر العربيّ القديم جاء في مرحلة لاحقة لمرحلة زمنيّة طويلة من المشافهة؛ وهذا ما يفتح مجال الاحتمال أمام وجود نصوص شعريّة عربيّة قديمة منظومة على إيقاعات أخرى غير إيقاعات الخليل، لكنّها لم تصل إلينا؛ لأنّها لم تصل إلى أسماع الخليل، لكنّ الجزم بوجود تلك الإيقاعات يحتاج إلى العثور على نقوش أثريّة قديمة تثبت ذلك.

وعلى سبيل المثال، لولا نقش عين عبدات الّذي اكتشف سنة 1979م[209]، والّذي يُعدُّ أقدم ما وصلنا من الشّعر الجاهليّ حتّى الآن، وإن اختلف الدّارسون حول الجزم بوزنه أو إيقاعه العروضيّ، ولعلّ حديث هذا النّقش عن عبدات الأوّل (96–85 ق.م) سيّغيّر الرّأي السّائد –بالاستناد إلى آراء الجاحظ– بأنّ أقدم ما وصلنا من الشّعر الجاهليّ يرجع إلى مئة وخمسين سنة أو مئتي سنة قبل الإسلام على أبعد تقدير؛ ليصبح أقدم ما وصلنا من الشّعر الجاهليّ يعود إلى ستّ مئة سنة أو سبع مئة سنة قبل الإسلام بدلًا من مئة وخمسين سنة أو مئتي سنة قبل الإسلام، بالاستناد إلى دليل قاطع مثبت بالنّقوش التّاريخيّة. ولعلّ التّدوين بالنّقوش والألواح الطّينيّة لم يكن متاحًا لكثير من الشّعراء المُجيدين، وتعذُّر التّدوين على الشّعراء المُقلّين والمغمورين من باب أولى، حتّى وإن كان شعرهم ذا جودة عالية، ولو كانت بحور الخليل تغطّي إيقاع الشّعر العربيّ لما قام الخليل ذاته بمحاولات تجديديّة[210] من جانب، ولما استساغت الأذن العربيّة

التّجديدات الإيقاعيّة في الشّعر العربيّ في العصور المتلاحقة من جانب آخر.

وإذا كانت زوايا الرّؤية والمضامين المختلفة قد دعت إلى توسيع (بحور/ نماذج) إيقاعات الخليل بعد شيوعها بمدّة زمنيّة وجيزة، فلا شكّ أنّ التّجديد الإيقاعيّ سيكون حاجة ضروريّة وملحّة بعد مدّة زمنيّة أطول؛ لذلك «تطوّر البناء الموسيقيّ في القصيدة العربيّة الجديدة، وانفتح على آفاق رحبة وديناميّة نتيجة لأسباب حضاريّة وفنّيّة وإنسانيّة كثيرة، لعلّ من أبرزها اغتناء الألحان العربيّة الجديدة بالإمكانات الحديثة بالتّأليف الهارمونيّ، فضلًا عمّا أفادته القصيدة في تطوير تنظيمها الموسيقيّ من بناء الأسطورة والحكاية –الشّعريّة أو الشّعبيّة– في الموروث العربيّ والإنسانيّ»[211]؛ ومن هنا نستنتج أنّ حداثة الشّكل الإيقاعيّ مرتبطة بحداثة المضامين والأساليب الجديدة في الشّعر المعاصر.

مهّدت المدرسة الرّومانسيّة في الشّعر العربيّ الحديث لنهوض حركة الحداثة الشّعريّة عندما أعلت من شأن غنائيّة الأديب الذّاتيّة، ومجّدت حرّيته وآلامه، وقد وفّرت هذه العوامل مجتمعة للأديب إمكانيّة معالجة الموضوعات من زوايا مختلفة للرّؤية، بالإضافة إلى تأثير مباشر من مواضيع الحياة الجديدة ومُثيراتها الإبداعيّة المتعدّدة، الّتي أظهرتها تجارب الشّعراء الجديدة في أشكال إيقاعيّة جديدة تتلاءم معها في أسلوب يجسّد الوحدة العضويّة بين شكل النّصّ ومضمونه الجديدين.

لعلّ أثر العبق الرّومانسيّ في الشّكل الإيقاعيّ للشّعر الحداثيّ واضح في تجارب كثير من الشّعراء العرب المعاصرين، لكنّنا سنركّز في هذه الفقرة على تجارب شعريّة حداثيّة لم تأخذ حقّها من الدّراسة من شعراء الكويت المعاصرين، أمثال: فهد العسكر (1913–1951م) الّذي عدّت تجربته بداية الشّعر الحديث

في الكويت[212]، وأحمد العدوانيّ (1923–1990م) الّذي مرّت تجربته بمراحل متلاحقة من التّحوّل أو التّطوّر، كانت كفيلة بجعل تلك التّجربة بمثابة نزعة صوفيّة في محراب المجتمع[213]، وخليفة الوقيّان الّذي شكّلت تجربته الشّعريّة امتدادًا لنزعة العدوانيّ الصّوفيّة؛ حيث يعيدنا بحثه الدّؤوب عن عالم مثاليّ إلى العلاقة الوثيقة بين ثنائيّة (الشّعر والتّصوّف)، الّتي استفاد منها في نصوصه الحداثيّة ذات الطّابع الرّمزيّ، وذلك لأنّ «الشّعر بما فيه من أوزان وإيقاعات وصور متخيّلة وعاطفة، يُعدّ طقسًا من الطّقوس الّتي لها صلة قويّة بطبيعة المشاعر الإنسانيّة، من جانب، ومن جانب آخر، بطبيعة المشاعر الدّينيّة على أشكالها»[214].

تبدو السّمات الحداثيّة جليّة في تجارب أولئك الشّعراء من خلال طرح مواضيع جديدة أو قديمة بأساليب وتقنيّات وأشكال جديدة، انطلاقًا من زوايا الرّؤية الجديدة، فأولعوا بالشّكوى والتّمرّد في نصوصهم المختلفة، ولجؤوا إلى الطّبيعة، وبحثوا عن الخلاص، «هذا إلى جانب محاولة تحرير المعجم الشّعريّ من الصّيغ الجاهزة وخلق علاقات بين الوحدات التّعبيريّة الّتي راحت تعتمد على المزاوجة بين المادّيّات والمعنويّات، والمحسوسات والمعقولات، وإقامة بنية الصّورة الشّعريّة على محاور التّبادل والتّراسل بين مجالات الحساسيّة، والميل إلى مجزوءات البحور واتّخاذ المقطوعة–أحيانًا–وحدة لنظام القصيدة»[215]. ولا تعبّر قصيدة (بنت أحلامي) لفهد العسكر عن الميل إلى مجزوءات البحور فحسب، بل تكشف عن نزوع آخر نحو التّنويع في القوافي أيضًا، وإعادة توزيع الشّكل الإيقاعيّ على مساحة النّصّ، وإلى توظيف ذلك الشّكل الرّشيق (مجزوء الوافر) للتّعبير عن مشاعرة الدّفّاقة، وخفّة ظلّه أثناء خطابه بنتَ أحلامه قائلا[216]:

تعـــالـي بـنــت أحــلامـــي   أغيثـــي قلبـــي الدّامـــــي

تعـالـي فـارتـمـي نشـوى علـــى صـــدري

تعـالـي ذوّبـــي شفتـيـــــك فـــي ثـغـــري

ومـــن عينيـــك صبّـــي السّحـــر فـــي شعـري

تعالـي أطلقي المكتو م من وجدي وألحاني

وألقي جسمك المحمو م في بـركان أحضـاني

وأجلي أفـق إلهامي

لا يخلو الشّكل الإيقاعيّ الّذي قدّمه العسكر من ملامح التّجديد، أو الاختلاف عن غيره على الأقلّ؛ حيث ينبئ هذا التّجديد أو الاختلاف في الشّكل الإيقاعيّ بمرحلة حداثيّة إيقاعيّة قادمة لدى كثير من شعراء العرب عمومًا وشعراء الكويت على وجه الخصوص، يسعون من خلالها إلى توظيف موسيقا القول الشّعريّ دلاليًّا. ومهما يكن من أمر التّجديد الإيقاعيّ هذا، فإنّ عناية الشّعراء بالإيقاع وسعيهم إلى التّجديد فيها ليس أمرًا طارئًا، فقد ظلّت موسيقا الكلام مدار اهتمام الشّعراء والنّقّاد على الدّوام؛ ممّا دفع بعض الدّارسين إلى الاعتقاد أنّ العرب قد «عنيت بموسيقا الكلام أكثر من عنايتها بمضمونه. غير أنّا في ندائنا بهذا الرّأي نعزوه إلى الظّروف الاجتماعيّة الّتي نشأت فيها تلك الآداب، من شيوع الأمّيّة بين العرب، واعتمادهم على السّمع والمشافهة في تلقّي النّصوص وتداولها»(217).

ولا تخلو بعض النّصوص ذات الطّابع الكلاسيكيّ لدى أحمد مشاري العدوانيّ من بعض اللّمسات التّجديديّة أو التّحديثيّة على مستوى الشّكل الإيقاعيّ، تكشف عن محاولته بثّ الرّوح في المعجم الشّعريّ المُستهلك، ونفض الغبار عن بعض الأساليب القديمة بطريقة تمنحها رشاقة وحيويّة تكتسب من خلالهما بريقًا

جديدًا، على نحو الرّشاقة الّتي نجدها في توظيف أسلوب الحوار دون أن يثقل إيقاع القصيدة، عندما قال[218]:

قالت: هو الإنسان يعبدُ نفسه   فأجبتُ: ما أحراه أن يتحرّرا
قالت: عليك إذن إثارة عزمهِ   فأجبتها: وعليكِ أن يتبصّرا
قالت: وهل لي أن أنير ضميره   حتّى يرى في دهره ما لا يرى؟
فأجبت: تلك قضيّة لا تنتهي   دار الكلام بها وعاد مكرّرا
قالت: إذن خلّ الورى وشؤونهم   واربأ بنفسك أن تكون مثرثرا

كان الحوار يُثقل كاهل النّصّ في كثير من مراحل ما قبل الحداثة، ويضفي على موسيقاه رتابة إيقاعيّة لكثرة استخدام صيغ (قال، يقول، قلت) في مستهلّ كلّ بيت شعريّ جديد؛ لكنّ العدواني استطاع أن يستثمر الحوار بشكل فعّال وبأسلوب لا ينفصل عن وحدة النّصّ العضويّة، ليس من خلال التّنويع في صيغتي (قالت، قلت) فحسب، وإنّما من خلال توظيف مرادفاتها الدّلاليّة مع الاستفادة من إيقاع الضّمائر المتّصلة (فأجبت، فأجبتها)، والتّنقّل بهذه الصّيغ على مساحة النّصّ الشّعريّ بين شطري البيت الواحد.

لكنّ المواضيع والقضايا الجدليّة الشّائكة غالبًا ما تحتاج إلى إعادة الطّرح في التّجارب الشّعريّة المتعدّدة، بين الآونة والأخرى، وليس كقضيّة (الحرّيّة) قضيّة جدليّة تستحقّ الطّرح المتكرّر، وبما أنّ الطّرح الجديد يرتبط في معظم الأحيان بشكل إيقاعيّ جديد، فقد رسم العدوانيّ صورة جديدة للحرّيّة، عبّر فيها عن موقفه منها أو رُعبه منها في نصّ حداثيّ شكلًا ومضمونًا عندما قال[219]:

595.indd 129 8/1/22 2:43 PM

الحرّيّة ترعبني

تقذفني في جوّ فراغ

يغتال كياني

ويطوح بي في مهواة

فيدور بها رأسي

يا ويلي..!

حين أقابل وحدي

وجه مصيري

وأحسّ بثقل المسؤوليّة

وقد انعكس تمجيد الحرّيّة وإعلاء شأنها على مستويات النّصّ الأدبيّ كافّة، وبرز هذا الانعكاس على نحو لافت في المستوى الإيقاعيّ حتّى صار الشّعراء يرسلون إشارات تعبّر عن تنويعاتهم الإيقاعيّة ورغبتهم في استثمار المستوى الإيقاعيّ وتوظيفه دلاليًّا، وقد شكّلت بعض العناوين لنصوصهم الحداثيّة عتبة دلاليّة أولى أو مفتاحًا دلاليًّا للولوج في عالم النّصّ، كما في نصّ (من أغاني الرّحيل) لأحمد مشاري العدوانيّ؛ حيث بدا تنويعه الإيقاعيّ بين العلوّ والانخفاض والتّكرار والتّوتّر أشبه بسمفونيّة الرّحيل عندما قال[220]:

رحلتُ عنكم..ضقتُ بنفسي بينكم مرارا..

ضقت بكم جوارا..

ضقت بكم ديارا..

تجمّدت مشاعري   تجهّمت خواطري

وماتت الدّهشة في وجداني

وصار كلّ ما أسمع أو أرى..

مكرّرًا..مكرّرا!!

يقتل شهوة الحياة   في كياني

وأصبحت علاقتي به

علاقة الأطلال بالمعول

أجل..يا سادتي..أجل

رحلت عنكم..ولم أزل..أرحل..

إنّ التّنويع في طول الدّفقات الإيقاعيّة في المقطع السّابق جعل الإيقاع أشبه بالسّمفونيّة يعلو حينًا، وينخفض حينًا آخر، ثمّ يتوتّر، ويتأرجح، ولا يتحّكم بأطوال الأسطر الشّعريّة وقوافيها إلّا الدّفقة الشّعوريّة الّتي تعبّر عنها تلك الأسطر، كما في تكرار (مرارا، جوارا، ديارا)، ثمّ يظهر التّوازي الإيقاعيّ في (مشاعري، خواطري)، ثمّ يتجاوب التّنوّع الإيقاعيّ مع الاختلاف والتّوازي والتّكرار في (وجداني، أرى، مكرّرًا، مكرّرا، كياني)، ولعلّ هذا التّنوّع في الدّفق الإيقاعيّ ما دفع الدّكتور سعد الدّين كليب إلى القول: «إنّ انتفاء النّمطيّة النّاجزة عن الشّكل الإيقاعيّ الحداثيّ لا يتجاوب أيضًا والحيويّة الّتي هي أحد شروط الجمال [فحسب]؛ إذ إنّ هذا الشّكل هو التّمثيل الحسّيّ لحركة التّجربة الشّعريّة، في صعودها وهبوطها وتأرجحها، وفي كثافتها واستطالتها، وفي تسارعها أيضًا. وهو ما يفسّر التّدفّق الإيقاعيّ أحيانًا حتّى نهاية المقطع، أو نهاية النّصّ الشّعريّ بكامله؛ وما يفسّر أيضًا الوقفات الإيقاعيّة المتكرّرة أحيانًا،

بشكلٍ متوالٍ؛ كما يفسّر إلغاء القافية أو تنويعها أو تغيير مواقعها من النّصّ؛ بحيث لم تعد تأتي بالضّرورة في نهاية الأشطر الشّعريّة؛ أي لم تعد القافية تعني الوقف الإيقاعيّ بالضّرورة، على النّحو الّذي كانت عليه في الشّعر العربيّ الكلاسيكيّ»(221).

لكنّ عدم ظهور التّقفية في مواقع محدّدة لا يعني أنّها غير موجودة إطلاقًا، أو أنّ الشّكل الإيقاعيّ الحداثيّ قد ألغاها أو قلّل من أهمّيّتها، بل إنّ الأمر على العكس من ذلك تمامًا على النّحو الّذي يبرز فيه صوت (اللّام) رويًّا أو لازمة في المقطع السّابق لتحلو معه التّقفية في (المعول، أجل، أرحل)، وهذا يُظهر أنّ حداثة الشّكل الإيقاعيّ تتجلّى في المماثلة مثلما تتجلّى في الاختلاف؛ لذلك وجد جلبرت موري أنّ زيادة الاعتماد على القافية في اللّغات الحديثة من نتائج هذا الاختلاف؛ «ففي اللّغتين اللّاتينيّة واليونانيّة ينظمون بغير قافية؛ لأنّ الأوزان فيهما واضحة، وإنّما تدعو الحاجة إلى القافية لتقرير نهاية السّطر وتزويد الأذن بعلامة ثابتة للوقوف، وبغير هذه العلامة تثقل الأوزان، وتغمض، ولا تستبين للسّامع مواضع الانتقال والانفصام. بل لا يستبين له هل هو مستمع لكلام منظوم أو كلام منثور»(222).

وقد آتت الحرّيّة الّتي مجّدتها الرّومانسيّة أُكُلَها على نحو واضح في المستوى الإيقاعيّ مع حركة الحداثة الشّعريّة في النّصوص الحداثيّة ذات الطّابع الرّمزيّ الّتي توظّف الإيقاع في تكثيفاتها الدّلاليّة؛ ممّا دفع النّقّاد إلى الخوض في نقاشات أو سجالات إيقاعيّة واسعة حول المكوّنات الأساسيّة لحداثة الشّكل الإيقاعيّ الحداثيّ، «وإذا كانت نازك الملائكة قد رأت أنّ التّفعيلة هي الأساس الموسيقيّ، في هذا الشّعر، فإنّ محمّد النّويهيّ يرى أنّ التّفعيلة هي المرحلة الأولى، من مراحل التّجديد الموسيقيّ؛ إذ ينبغي لهذا الشّعر أن يستكمل تجديده بالخروج من النّظام الكمّيّ إلى النّظام النّبريّ؛ أي بالخروج من نظام

التّفعيلة إلى نظام النّبر. ولهذا لا ينبغي أن نرى في وحدة التّفعيلة العروضيّة إلّا مرحلة انتقال، كقنطرة يعبر عليها شعرنا إلى ميادين أعظم اتّساعًا، وتطوير أبعد مدى وأعمق جذريّة. وعلى الرّغم من إقرار النّويهيّ بأنّ ثمّة اختلافًا في القراءات على صعيد قواعد إيقاع النّبر، وأنّ ثمّة نوعًا من التّطوّر فيها، غير أنّه لا يرى حرجًا من توكيد الإمكانيّة في إنتاج الموسيقا الشّعريّة العربيّة، من خلال نظام النّبر»[223].

ارتبط الشّعر منذ نشأته بالإنشاد والغناء، وبشكل خاصّ في مرحلة المشافهة قبل عصر التّدوين، إلّا أنّ الاهتمام بإنشاد الشّعر يزداد في مراحل الازدهار، ويتراجع في مراحل النّكوص؛ فقد ازدهر غناء الشّعر وإنشاده وتنغيمه في مكّة في العصر الأمويّ[224]، وتراجع الاهتمام بذلك التّنغيم والتّرجيع لصالح الأدلجة السّياسيّة لدى شعراء الأحزاب السّياسيّة. والحقّ أنّ تطوّر تقنيّات التّسجيل الصّوتيّ مع مجموعة من العوامل الأخرى في العصر الحديث أعاد التّجديد الإيقاعيّ إلى الواجهة، واستعاد إنشاد الشّعر وغناؤه وتسجيله بالصّوت والصّورة ألقه، ولا يقتصر الإنشاد الجميل على «مراعاة التّفاعيل في الوزن، أو [إعطاء] النّبر حقّه من الضّغط [وحسب]؛ بل لا بدّ مع هذا من النّغمة الموسيقيّة؛ ومن الصّعب الفصل بين أوزان التّفاعيل وبين النّغمة الموسيقيّة، إذ إنّ أحدهما يشبه المرأة والآخر الرّجل، ولا يتمّ الإخصاب إلّا بالاثنين. كذلك لا يتمّ الإنشاد ولا يصحّ إلّا بمراعاة أوزان التّفاعيل، ومراعاة النّغمة الموسيقيّة؛ ومرجع الحكم على صحّة النّغمة أو نشازها على الأذن المرهفة والمدرّبة على التّمييز بين النّغمات»[225]. ولعلّ هذه الفكرة دفعت شعراء الحداثة إلى الاستفادة من سمات الأصوات اللّغويّة وتوظيف طاقاتها الإيقاعيّة، فلكلّ لغة «مقدارها أو حجمها الخاصّ المعدّ للإفادة والإمتاع؛ هذا المقدار تجعله عادة الاستمتاع عن طريق موافقته للأذن غير منكر وطبيعيًّا»[226].

لقد قاد النّقاش المحتدم حول إيقاع النّصّ الحداثيّ إلى إغناء نظريّة الإيقاع بعمومها بحثًا وتنظيرًا وتطبيقًا، ثمّ ميّز الدّارسون بين الإيقاعين: الخارجيّ والدّاخليّ، ووجدوا أنّ «الجميل، في الوعي الحداثيّ، إذًا، هو التّميّز الحرّ والحيويّ في آن معًا. ومن ذلك فإنّ اللّذّة الجماليّة النّاجمة منه ليست لذّة الإحساس بالكمال والاعتدال، كما في الوعي الكلاسيكيّ العربيّ، بل هي لذّة الإحساس بالانطلاق، وكأنّ الجميل يدهشنا بالآفاق الّتي يفتحها أمامنا، ويحيلنا على وجودنا الّذي ينبغي [ألّا] يكون معادًا ومكرورًا أو محدّدًا بأطر ثابتة مطلقة تحدّ من الحرّيّة والحيويّة فينا؛ ومن هنا كانت الرّغبة في تجديد الشّعر شاملة تقريبًا، إذ إنّ التّجديد يعني التّعبير عن تلك النّظرة الجديدة إلى الجمال، والمختلفة عن النّظرة العربيّة الكلاسيكيّة إليه»(227). مثل الّذي نجده في قول خليفة الوقيّان(228):

تأتينَ

تمشينَ

كمشية القطا

يوقّع الكعبُ الخُطا

موسيقا

يزغرد الفستانْ

تحضنُ الألوانُ بعضَها

من أزرقٍ وأبيض وأحمرٍ ريّانْ

تأتينَ

فتنةً

بدائعًا مموسقة

وكرمةً معتّقةْ

قد طال حبسُها

في ظلمة الدنّانْ

فأنضجتها سورةُ الحبسِ

وشبَّ في أعراقِها

توقٌ إلى الشّمسِ

تفتّتت أختامُها

فشعشعت أنوارُها

تشقُّ عارضَ الزّمانْ

تردُّ غربةَ المكانْ.

انفتح النّغم في هذا الشّكل الإيقاعيّ بما يتناسب مع المشاعر الدّفّاقة الّتي يجيش بها النّصّ؛ حيث ترتفع وتيرة الإيقاع من سطر إلى آخر في الأسطر الأربعة الأولى؛ لتنخفض، وتعلو بعدها من جديد في أربعة أسطر تالية لها، ثمّ يتداخل العلوّ بالانخفاض والتّوتّر بالتّأرجح الإيقاعيّ، وهنا نلاحظ أنّ «الشّكل الإيقاعيّ المفتوح غير المحكوم بضوابط نمطيّة ناجزة سلفًا، والمرتبطة بطبيعة الانفعال الشّعريّ...هو المعادل الإيقاعيّ للتّجربة الشّعريّة الخاصّة بهذا النّصّ»(229). لقد عبّر هذا الانفتاح الإيقاعيّ عن أحاسيس شاعر تنبض بالحياة، ففاض الإيقاع بالحيويّة الّتي كانت وما تزال شرط الجمال الأبرز؛ فاستدعى

حضورُها إلى ذاكرتنا صورًا من أسراب القطا، كما بدا الفستان مشرقًا بألوانه الّتي تفصح عن أشكال الجمال وأنواعه المتعدّدة، فتناغم الإيقاعان: إيقاع النّصّ الحداثيّ، وإيقاع قدومها المموسق؛ فارتسمت صورة الإشراق، وشعشعت الأنوار، وأعاد إيقاع حضورها لذّة الشّعور بالانتماء إلى المكان.

كما ولّدت بعض الكلمات في النّصّ إيقاعًا داخليًّا، مثل (القطا، الخطا، أزرق، أبيض، أحمر، تفتّقت، شعشعت)، وهذا يؤكّد أنّ الإيقاع الحداثيّ قضيّة شكليّة–مضمونيّة في آن واحد معًا، ويعيدنا إلى أنّ «أشكال الألفاظ في العربيّة هي من جهة أبنية وقوالب وهيئات، ومن جهة أخرى أوزان موسيقيّة تدركها الأذن بسهولة ويُسر؛ فيدرك السّامع جزءًا من المعنى بمجرّد إدراكه وزن الكلمة، واتّفاق الألفاظ في الوزن دليل في غالب الأحوال على الاتّفاق في قالب المعنى أو نوعه كالآليّة أو المكانيّة أو التّفضيل أو المفعوليّة»[230]. ومن الطّرافة أن نجد الأسباب الّتي دعت نفرًا كبيرًا من النّقّاد إلى النّظر في أهمّيّة الإيقاع الدّاخليّ في الشّعر الحداثيّ المعاصر قد دفعت باحثًا آخر مثل مروان فارس إلى القول إنّ: «الإيقاع لا يمكن أن يكون داخليًّا؛ لأنّ علاقته بالصّور والأفكار علاقة سببيّة لا يمكن عزلها، ولا ندري ما الّذي يجعل من الإيقاع داخليًّا، إذا كانت له علاقة سببيّة بكلّ من الصّور والأفكار؟. وهل الصّور الفنّيّة هي معنويّة أو حسّيّة، ثمّ هل تأتي الأفكار في شعر الحداثة إلّا مصوّرة، بشكل حسّيّ؟»[231].

وكذلك فقد حظي انتقاء الألفاظ ذوات الإيقاعات المحدّدة والرّنين الإيقاعيّ الموظّف بأهمّيّة كبيرة في شعر الحداثة؛ لذا راح شاعر الحداثة يتّجه إلى المطالعة في عوالم الأساطير والتّراث والحكايات الشّعبيّة؛ ليستمدّ منها ألفاظًا مشحونةً بإيقاعات مختلفة ودلالات جديدة، ولكلّ شاعر حَدْسه ورغبته اللذان «يأتلفان لتخيّر كلمات ذات صلة خاصّة بجزئيّات أو بأطراف يؤكّد عليها، أو تنتمي

إلى جوّ أو بيئة تخالط كلّ ما يتطرّق إليه الكاتب، وقد يولع بعضهم بعوالم قديمة يستمدّ منها ألفاظه، ويلتفت آخرون إلى المعجم القريب المعاصر لهم ممّا تطوّر وتغيّر من دلالات اللّغة. إنّ الجانب الدّلاليّ لا ينفصل بطبيعة الحال عن الخصائص الأسلوبيّة الخالصة، ولا يشكّله الأديب على حِدة، بل إنّه يتلامح من خلال تلك الخصائص، وكلّ ما رغبنا فيه ههنا أن نشير إليه قدرةً لا تحدّ بقوانين أو قوالب ظاهرة المعالم ومصدرًا يحمل طابع شخصيّة الأديب الثّقافيّة والنّفسيّة»[232]. ولعلّ رغبة شعراء الحداثة في الابتكار والإبداع المختلف عن سابقيهم فتحت أمامهم آفاق التّجريب في أساليب جديدة وتقنيّات مبتكرة من تقنيّات التّعبير.

حداثة الأساليب وتقنيّات التّعبير:

أعادت محاولات التّجديد الأسلوبيّة وتقنيّات التّعبير المتعدّدة الّتي استخدمتها حركة الحداثة الشّعريّة إلى الواجهة قضيّة العلاقة بين الشّكل والمضمون أو اللّفظ والمعنى، وأظهرت أهمّيّة الارتباط بينهما لتشكيل وحدة النّصّ العضويّة أو الفنّيّة، وقد كشف «كلّ الشّعر العالميّ، قبل كلّ شيء، هذه الرّابطة. الكلمة ليست إشارة فقط، بل شكل معبّر عن فكرة، مرتبط بها كالشّكل في الفنّ»[233]. وقد دفعت هذه الفكرة بيير جيرو إلى القول: «إنّي لا أرى بأسًا من التّكرار، فأقول مجدّدًا: إنّي أعتقد –مع سوسير– بضرورة وجود مفهومين للقيمة البنيويّة والمضمون الدّلاليّ. ولا تنفي هاتان القيمتان بعضها بعضًا، بل تتكاملان. فالكلمة، من جهة أولى منفتحة على إمكانات من العلاقة تعدّها بنية النّظام اللّسانيّ، ولكن، من جهة أخرى، كلّما تحقّقت العلامة الافتراضيّة ضمن الخطاب وعرفها المتكلّمون، نجد أنّ أثر المعنى الناتج عنها يتخزّن في الذّاكرة. وانطلاقًا من هذه اللّحظة يتعلّق المعنى بالإشارة ويعطيها مضمونًا»[234].

أشرنا في نهاية الحديث عن حداثة الشّكل الإيقاعيّ إلى الجانب الآخر من الأسلوب، وهو ذلك الجانب الّذي يتضمّن تخيّر الألفاظ ودورها في جرس النّصّ وإيقاعه الدّاخليّ، في حين يشتمل الجانب الأوّل من الأسلوب على أدوات الأديب «والوسائل الّتي يتّخذها، والسّبل الّتي ينهجها لعرض هذه المعاني ونقلها إلى ذهن القارئ أو السّامع...فالأسلوب هو القالب الّذي يصبّ فيه الكاتب فكره وعاطفته، وهو المنهاج الّذي ينهجه في الإفصاح عمّا هو في نفسه، وهو الطّابع الّذي تطبع به كتابته، ويتّسم به إنتاجه»[235].

يلفت انتباهنا عند محاولة الوقوف على جماليّات الأسلوب والأسلبة وتقنيّات التّعبير في نصوص الحداثة الشّعريّة مجموعة من التّقنيّات والأساليب الّتي شكّلت نسيج كثير من نصوصه، وأبرز ما يلفت انتباهنا نسيج الصّورة الشّعريّة الحداثيّة على وجه خاصّ. ولا فرق إن انطلقنا في دراستنا من صورة النّصّ الشّعريّ الحداثيّ الكلّيّة غوصًا نحو الدّاخل، أو إن انطلقنا من الأساليب الجزئيّة ضمن النّصّ الشّعريّ سعيًا إلى الوصول إلى ملامح النّصّ العامة بوصفه ظاهرة لغويّة؛ لأنّ أيّ «ظاهرة لغويّة [وفقًا لآراء جسبرسن] يمكن أن [تُتَناول]من الخارج أو الدّاخل؛ أي: من ناحية الصّيغة أو من ناحية الدّلالة، ففي الحالة الأولى نتناول الجانب الصّوتيّ للكلمة أو للعبارة ثمّ نتأمّل الدّلالة المنبثقة منه، أمّا في الحالة الثّانية؛ فإنّنا ننطلق من المعنى لنتساءل عن التّعبيرات الشّكليّة الّتي تؤدّيه في لغة معيّنة أو عند مؤلّف خاصّ، وهذا ما كان يسمّيه داماسو ألونسو بعلم الأسلوب الدّاخليّ والخارجيّ. فالكلمات يمكن أن تخضع للبواعث المحرّكة لها؛ فتصبح شفّافة أو معتمة، ويتمّ هذا على مستويات صوتيّة وصرفيّة ودلاليّة. ولكلّ منها نتائج أسلوبيّة بارزة»[236].

الصّورة الفنّيّة في شعر الحداثة شاهد حيّ على التّطوّر أو التّحوّل الأسلوبيّ الكبير في في تقنيّاته التّعبيريّة، فهي–وإن انفتحت على الغرائبيّة في كثير من

النّصوص – ظلّت حامل المعنى الرّئيسيّ، دونما انفصال ملحوظ بين قطبيها، «فقد تغيّرت العلاقة بين عناصر الصّورة، بشكل أصبحت فيه هذه العلاقة تقوم على صهر العناصر، لا على تجاورها وتقابلها؛ أي تمّ الانتقال من الثّنويّة البلاغيّة إلى الشّعريّة الصّاهرة»[(237)].

ولعلّ انفتاح الصّورة الشّعريّة على الغرائبيّة لدى كثير من الشّعراء الرّمزيّين هو الّذي مهّد الطّريق لكثير من الصّور الشّعريّة المبتكرة لدى شعراء الحداثة؛ حيث راح أسلوب التّصوير الجديد يستكمل ذاك الانفتاح على الموسيقا والتّجديد الإيقاعيّ؛ فعاد لغناء الشّعر وإنشاده ألق النّشأة الأولى بتأثير مباشر من تطوّر تقنيّات التّسجيل والتّواصل المعاصرة، ولعلّ شعراء الحداثة العربيّة تأثّروا بطريقة رامبو التّصويريّة، الّتي تمثّل ما يشبه العودة إلى طريقة التّخييل البِكر في التّراث الأدبيّ لشعوب العالم، حين قال: «كنت أرى بوضوح شديد مسجدًا في مكان مصنع، ومدرسة طبول صنعتها ملائكة، عجلات على دروب السّماء، صالونًا في قاع بحيرة. وكان الانفتاح على الموسيقا في شعر الرّمزيّين أساسيًّا، فالنّغم–عندهم–أساس الموسيقا ومفتاحها، والنّفس تمتلئ أوّلًا بمناخ موسيقيّ، أمّا الأفكار؛ فما تأتي إلّا نتيجة للإيقاع؛ ولذلك شدّد ملارميه على صلة الموسيقا بالشّعر، وحاول أن يحطّم الحواجز الّتي تفصل بينهما، فالموسيقا والآداب وجه متناوب ينطلق هنا نحو الغامض، ويوحي هناك، بتأكيد ظاهرة وحيدة أدعوها الفكرة، تخضع الواحدة للأخرى، وتخرج، مختفية فيها، مطبوعة مرّتين، وتكتمل متفاعلة في جنس واحد، ولذلك لم يجد بودلير وسيلة غير الموسيقا تستطيع أن تقلع به إلى عالمه الدّاخليّ»[(238)].

شكّل الابتكار في أسلوب التّصوير في نصوص الحداثة العربيّة معلمًا بارزًا من معالم حداثة تلك النّصوص، ولعلّ شعراء الحداثة العربيّة لم يعوّلوا كثيرًا على التّقارب بين حدّي الصّورة الفنّيّة لديهم بقدر ما عوّلوا على حقل الصّورة

الدّلاليّ؛ ليغدو التّركيز على علامة لسانيّة محدّدة في النّصّ الحداثيّ مركز بؤرته التّصويريّة، الّتي تساهم مجمل الأساليب الأخرى في تشكيلها، ورسم معالم اختلافها عن التّصوير التّقليديّ في الشّعر العربيّ الكلاسيكيّ، ولعلّ صورة (الجدار) في نصوص الحداثة العربيّة خير مثال على تأثير الحقل الدّلاليّ في جماليّات الصّورة الشّعريّة الحداثيّة.

تحظى علامة (الجدار) اللّسانيّة بمكانة متميّزة في صور الحداثة الشّعريّة؛ وذلك لدورها البارز في خلق صور غير تقليديّة، تشكّل تلك العلامة بؤرتها المركزيّة، الّتي تفيض بكثير الإيحاءات الدّلاليّة، ليس على قطبي الصّورة الفنّيّة وحسب، بل على مجمل نسيج الصّورة وألفاظ الحقل الدّلاليّ لعلامة الجدار اللّسانيّة؛ لتوجّه بذلك حركة التّحوّل الرّمزيّ في النّصّ، ونحن نجد في كثير من نصوص الحداثة كثيرًا من مرادفات تلك العلامة ومقارباتها الدّلاليّة، تنتشر في النّصوص، وتتوزّع فيها على شكل دوائر متفاوتة المساحة والاتّساع؛ ليصبح (الجدار) مركز التّقاطع الدّلاليّ بين الدّوائر والمساحات الدّلاليّة المتعدّدة داخل النّصّ الحداثيّ، أو ليصبح (الجدار) ذاته في النّصوص الحداثيّة جداريّة أو بمثابة جداريّة تستحقّ أن نقف أمامها؛ لنتأمّلها، ونستلهم معانيها ودلالاتها، كما يستلهم المتلقّي دلالات لوحات الرّسم والتّصوير و(الموزاييك والأرابيسك) على الجدران. وقد عبّر رمز (الجدار) في وقت سابق عن قهر المدينة؛ وذلك عندما راحت المدينة الحديثة «تهيمن على الإنسان المعاصر وتحاصره جدرانها، فهذا الرّمز معبّر عن إحساس مميّز بقهر المدينة وضآلة هذا الكائن الاجتماعيّ فيها»[(239)].

والجداريّات بوصفها فنًّا «وسيلة تعبيريّة حضاريّة وثقافيّة مهمّة،... وعمل تواصليّ»[(240)] قريب من النّاس يحقّق التّواصل والتّفاعل معهم. وقد حظي (الجدار) بوصفه مكانًا لتعليق (الجداريّات) باهتمام الحضارات المتعدّدة، فدوّنت

الأمم ذوات الحضارات المتميّزة نصوصها، الّتي تشير إلى أحداثها ومراحلها التّاريخيّة المتميّزة، كما دوّنت ضمن جداريّاتها على جدران أبنيتها نصوص علومها وفنونها في الكهوف والمغاور والمعابد والأهرامات[241]، ونقشت، وعلّقت على جدران المباني نصوصًا (رسميّة، وتصويريّة، وتمثيليّة، وكتابيّة) تعبّر فيها عن رقيّ حضارتها، وتمجّد رموزها وانتصاراتها، وتشير إلى طقوسها وشعائرها ومعتقداتها، وتخلّد أيّامها ومراحلها التّاريخيّة المشرقة؛ ثمّ لتدوّن في وقت لاحق معظم تفاصيل حياتها اليوميّة، ولعلّ النّصوص المتميّزة على مستويات: الفكرة والموضوع والتّصوير والبناء حظيت بالتّدوين والتّعليق على الجدران دون سواها من النّصوص الأخرى، منذ العصور القديمة الّتي عزّ فيها تدوين كثير من النّصوص أو تعليقها، ولعلّ ملحمة جلجامش ونقش عين عبدات وقصائد العرب السّبع أو العشر الطّوال من أبرز النّصوص الّتي وصلتنا من تلك العهود القديمة.

وتعني كلمة «الجدار (mural) الحائط بصورته المعهودة، وطبيعته الصّمّاء الخالية من أيّ إضافة قد تساعد على الارتقاء بمستوى التّذوّق الفنّيّ. أمّا كلمة (الجداريّة) بزيادة الياء [المشدّدة] والتّاء المربوطة؛ فهي كلمة توحي لنا بوجود عامل خارجيّ مؤثّر قد أُضيف بالفعل ليغيّر من طبيعة الجدار، ويحوّله إلى قيمة فنّيّة وجماليّة»[242]، ولعلّ صورة الجدار في نصوص الحداثة العربيّة أقرب إلى الجداريّة بقيمها الجماليّة والفنّيّة منها إلى الجدار الأصمّ، ولا نقصد هنا حصرها بدلالات إيجابيّة، تثير مشاعر الفرح والسّرور بشكل دائم، وكذلك لا نرمي إلى الوقوف على صورة بلاغيّة بمفهومها التّقليديّ كالتّشبيه والاستعارة والكناية، وبهذا يختلف مفهوم صورة الجدار العامّة أو صورته الكلّيّة عن مفهوم الصّورة الشّعريّة «لا من حيث طبيعة التّكوين [وحسب]، ولكن من حيث السّعة، الّتي تتطلّب مكوّنات تضاف إلى أصل ما تمتاز به الصّورة الشّعريّة

بمعناها الجزئيّ المتحقّق من تعبير مجازيّ يبطّن معنى يمكن تأديته بطريقة مباشرة»[243].

ومن خلال زاوية الرّؤية هذه نستطيع الوقوف على جماليّات التّحوّل الرّمزيّ في صورة (الجدار) بالانطلاق من علامة (الجدار) اللّسانيّة ودائرتها الدّلاليّة في النّصوص الحداثيّة الشّعريّة، وتأسيسًا على المقولات والمعاني والقيم الجماليّة الّتي تشير إليها علامتا (الجدار، الجداريّة) اللّسانيّتان سنحاول تلمُّسَ بعض الدّلالات الجماليّة المؤسّسَة على فكرة التّحوّل الرّمزيّ في صورة الجدار الكلّيّة ضمن نصّ حداثيّ لمحمود درويش: (جداريّة 1999)؛ حيث تغدو علامة (الجدار/ الجداريّة) ذاتها أولى العتبات الإشاريّة والمفاتيح الدّلاليّة في عنوان نصّ من النّصوص الغنائيّة[244].

وقبل اقتباس أوّل مقطع شعريّ من الجداريّة، لا بدّ لنا من أن نتساءل: أين علّق محمود درويش جداريّته؟ وما موضوعها أو موضوعاتها؟ لنحطّ عند افتتاحيّة الجداريّة، الّتي يقول فيها[245]:

هذا هو اسمُكَ/ قالت امرأةٌ،/ وغابت في الممرّ اللّولبيّ..
/ أرى السّماء هناك في متناول الأيدي./ ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب / طفولة أخرى. ولم أحلم بأنّي/ كنتُ أحلم. كلّ شيء واقعيٌّ. كنتُ/ أعلمُ أنّني ألقي بنفسي جانبًا...
/ وأطير. سوف أكون ما سأصير في/ الفلك الأخير. وكلّ شيء أبيضُ،/ البحرُ المعلّق فوق سقف غمامةٍ/ بيضاء. واللّاشيء أبيض في/ سماء المطلق البيضاء. كنتُ، ولم/ أكن. فأنا وحيدٌ في نواحي هذه/ الأبديّة البيضاء. جئتُ قبيل/ ميعادي/ فلم يظهر ملاك واحدٌ ليقول لي:/ (ماذا فعلتَ، هناك، في الدّنيا؟)/ ولم أسمع هتاف الطّيّبين، ولا أنين الخاطئين، أنا وحيد في البياض،/ أنا وحيد..

شكّل جدار محمود درويش خلف جداريّته أو تحتها مدخلًا إلى مكان لولبيّ غريب مبهم في السّماء، شبيه بالأمكنة في (غفران) المعرّيّ، و(توابع ابن شهيد وزوابعه)، و(فردوس) مِلْتون، و(حياة دانتي الجديدة)[246]، وسنسرد ههنا اقتباسًا من رواية (الدّون كيشوت) لسرفانتس حول الفكرة ذاتها؛ لنتأكّد من انفتاح الحداثة الشّعريّة العربيّة على النّثر العربيّ ونثر الأمم الأخرى، مثلما انفتحت على مجمل الأجناس والفنون الأدبيّة رسائل ومسرحيّات وروايات، وليرسخ في ذواتنا بشيء من الإيمان أنّ الإبداع شراكة حضاريّة مع هذا الاقتباس من رواية الدّون كيشوت لسرفانتس حين خاطب (سانشو بانثا) سيّده الدّون كيشوت قائلًا:

«سيّدي دون كيشوت هل قامت القيامة؟ أين نحن الآن؟ أفي جهنّم أم في الفردوس؟ يا أمّ المسيح ساعدينا! أيّتها السّرمديّة الأزليّة! اقبلي توبتي أنا الكافر الجشع، أنا الرّاكض إلى حكم الجزيرة»[247]. وقريبًا من صورة (سانشو بانثا) وسيّده (دون كيشوت) في رواية (سرفانتس) بدا (محمود درويش) في (جداريّته) كأنّه ينتظر دوره للدّخول على بوّابة مَحكمة غريبة في مكان مهيب، تحرسها امرأة، تنادي بأسماء المطلوبين أو المنتظِرين تباعًا، تُريه اسمه قبل أن تنادي به، أو كأنّ محمود درويش ينتظر دوره للدّخول إلى معرض للجداريّات؛ ليقدّم فيه جداريّته بما فيها من دلالات ومقولات ومواعظ، في معرض متميّز، أو مكان لولبيّ عند باب القيامة، أو على عتبات السّماء، وفقًا لما كشفه في المقطع الثّاني من جداريّته.

يتداخل الحلم مع الأسطورة في جداريّة درويش[248]، فوق جداره، على باب السّماء، عند عتبات باب القيامة؛ حيث السّماء هناك في متناول الأيدي، وتحمله الحمامة البيضاء (بُراقًا) نحو عالم جديد من عوالم الأحلام أو الأساطير أو الملاحم أو المغامرات الخارقة، كما في مغامرات الأبطال في كلّ

من: ملحمة جلجامش ورسالتي: الغفران والتّوابع والزّوابع وروايات الحياة الجديدة والفردوس المفقود والدّون كيشوت، ولعلّ جماليّات التّداخل بين الحلم والأسطورة في الأدب دفعت أريك فروم إلى تقديم فلسفته حول التّلقّي حول هذا الجانب الخياليّ من الأدب قائلًا: «إذا أخفق المرء في فهم المعنى الحقيقيّ للأسطورة فإنّه يجد نفسه وجهًا لوجه أمام هذا الخيار: إمّا أنّ الأسطورة فوق علميّة، وصورة ساذجة للعالم والتّاريخ، وفي خير الأحوال نتاج التّخيّل الشّعريّ الجميل، وإمّا –وهذا هو موقف المؤمن التّقليديّ– أنّ القصّة الظّاهرة للأسطورة حقيقيّة، وهذا الرّأي مبني على أنّ الأسطورة كالحلم تعرض قصّة تحدث في الزّمان والمكان، قصّة تعبّر باللّغة الرّمزيّة عن الأفكار الدّينيّة والفلسفيّة»[249].

وعلى الرغم من الحضور الكثيف للعلامات اللّسانيّة الّتي تنتمي إلى دائرة اللّون الأبيض الدّلاليّة في المقطع الشّعريّ السّابق من جداريّة درويش، مثل: (حمامة بيضاء/كلّ شيء أبيض/ غمامة بيضاء/اللّاشيء أبيض/سماء المطلق البيضاء/الأبديّة البيضاء/ أنا وحيد في البياض) إلّا أنّه يتداعى إلى مخيّلة الشّاعر أنّ السّماء برزخ وأفلاك، وهي في ذلك مثل الأرض؛ مراتب ومناصب ومقامات؛ لكنّ درويش يحاول إرسال إشارات تكشف عن أنّه مهما علا شأن (الإنسان/ درويش/ الشّاعر)، أو ارتفعت قيمته، أو تمايزت ألقابه، فإنّه لن يكون غير ذاته أو حقيقته أمام هذا الجدار الكبير عند بوّابة السّماء.

يعلّق درويش جداريّته على باب القيامة؛ في ذلك المكان العلويّ اللّولبيّ، عسى أن تكون مدخلًا إلى عالم جديد بعيدًا عن قيم البشر النّفعيّة المادّيّة الحقيرة، الّتي جعلت من أرضهم غابة شرّيرة، لا يأكل القويّ فيها الضّعيف وحسب، بل تُحاك فيها الدّسائس والمؤامرات؛ ليبيع الأخ أخاه، ولا يطمح بعض البشر بأكثر من خلاصه الفرديّ الخاصّ. ويتداخل الحلم مع الواقع في مقدّمة

جداريّة درويش؛ ليشكّل هذا التّداخل بيئة ملائمة للبحث عن عالم تسود فيه قيم العدالة والنّبل والحقّ والخير والجمال، ومع ذلك يبدو درويش مؤمنًا بأنّ للإنسان فلكًا محتومًا، لا يستطيع تجاوزه إلى فلك الملائكة؛ ولذلك لم يظهر واحد منهم أمام ناظرَي درويش، وأرته اسمَه (امرأةٌ مجهولة) بكلّ ما تحمله العلامة اللّسانيّة (امرأة) من دلالات متنازعة (كالحبّ والغواية) وكثير من الإشارات الرّمزيّة المتحوّلة عن معنى لفظة (المرأة) في نصوص الحداثة الشّعريّة العربيّة، وقد رجّح غياب هذه المرأة النّكرة[250] المجهولة (امرأة) في الممرّ اللّولبيّ دلالات الغواية على غيرها من المعاني الأخرى كالحبّ، والعفّة، والطّهارة، والنّقاء؛ وذلك لارتباط (الغواية/ الرّذيلة) بعالم (اللّيل/ الغموض/ التّخفّي) في كثير من نصوص الحداثة العربيّة؛ ليعلو صوت درويش الأوّل[251]:

سوف أكون ما سأصير في/ الفلك الأخير.

ثمّ يبدأ درويش بالتّشظّي حين تتعدّد أصواته في الجداريّة، فتتلاحق، وتتوازى حينًا، وتتداخل، حينًا آخر، قبل أن يعلو صوته الأخير في ختام المقطع الشّعريّ الأوّل، ومعلوم ما لتعدّد الأصوات وتداخلها من أثر كبير في التّحوّل الرّمزيّ، وتهيئة الخلفيّة المناسبة للمتلقّي كي يتماهى مع هذه الدّلالة أو تلك من دلالات التّحوّل الرّمزيّ النّاتجة من تعدّد الأصوات وتداخلها في النّصّ الشّعريّ الحداثيّ. والأنا الشّاعرة عندما «تقنّع صوتها بـ(آخر) يحمل إيقاعًا محوّلًا ومجسّرًا،[...]لا يظلّ في منطقة الآخر المقنّع مخلصًا لرمزيّته في التّقنّع والتّعبير عن بعد؛ لأنّ الفضاء الإيقاعيّ للآخر له قوانينه، الّتي تفرض على صوت الأنا المقنّع به قيودًا، تجعله يفقد جزءًا من حدّيّة صوته الذّاتويّ، وتقدّمه شكلًا جديدًا من أشكالها»[252]، فيقول درويش:

ولم أسمع هتاف الطّيّبين، ولا/ أنين الخاطئين، أنا وحيد في البياض،/ أنا وحيد...

ظلّ الاغتراب يلاحق محمود درويش في كلّ مكان وزمان، حتّى جعله بطلًا حزينًا أو (فارسًا مهزومًا) في مجال جديد مثل مجال الصّراع بين: (قوّة الشّعور بالانتماء وشدّة حبّ الوطن) من جانب مقابل شدّة المعاناة من رزوح الوطن تحت الاحتلال من جانب آخر، ظلّ يعاني من تغريبته وتشرّده في الحلم والحقيقة، في الحياة والموت، في الأرض والسّماء، في الجداريّة وعلى باب القيامة؛ لذا نجده يقول[253]:

لا شيء يوجعني على باب القيامة./ لا الزّمان ولا العواطف. لا/ أُحسُّ بخفّة الأشياء أو ثقلِ/ الهواجس. لم أجد أحدًا لأسأل:/ أين (أيني) الآن؟ أين مدينة/ الموتى، وأين أنا؟ فلا عَدَمٌ/ هنا في اللّا هنا...في اللّازمان،/ ولا وجود.

شكّل البحث عن (المكان/الوطن) من خلال السّؤال: (أين أنا؟) وجعًا أبديًّا رافق الشّاعر طيلة حياته، في حلمه ويقظته، وتابع ملاحقته عندما بحث عن بهجته الضّائعة بوصفه فنّانًا يرغب بالتّواصل مع الملائكة بوصفهم جمهورًا من زائري المعارض، بعد أن راح يشعر بنوع من العجز بإيصال رسالته في الدّنيا، وعبّر عن عجزه عن التّواصل مع البشر مرارًا، فأقام معرضًا لجداريّته على باب القيامة؛ ليشرح للزّائرين مواطن الجمال فيها ومعاني التّغريب في (الجدار/جدران الفصل العنصريّ)، ثمّ ليقع في فخّ الخذلان والعجز عن التّواصل من جديد؛ حيث لا ملاك يحضر إلى معرضه، ولو لمحاسبته ومعاقبته هناك، إذ يقول[254]:

....................كنت، ولم/ أكن. فأنا وحيدٌ في نواحي هذه/ الأبديّة البيضاء. جئت قبيل ميعادي/ فلم يظهر ملاكٌ واحدٌ ليقول لي:/ (ماذا فعلتَ، هناك، في الدّنيا؟)/ ولم أسمع هتاف الطّيّبين، ولا/ أنين الخاطئين، أنا وحيدٌ في البياض،/ أنا وحيد..

حين لا يسمع الشّاعر هتاف الطّيّبين ولا أنين الخاطئين على باب قيامته

تتشكّل رسالة ذات دلالات رمزيّة متحوّلة، يبدو أنّ الشّاعر أراد أن يقول (لنا/ لجمهوره) من خلالها: أعياني البحث عن وطني في الأرض، وأتعبتني الأسئلة المتكرّرة من قبل سكّان الأوطان جميعها، عندما كنت أزورهم، وعندما كانوا يقولون: من أنت؟ من أين جئت؟ من أيّ بلدٍ أنت؟ ويبدو لي أنّ (رسالة/جداريّة) درويش هذه، تحمل كثيرًا من الدّلالات الرّمزيّة المتحوّلة، يقول من خلال بعضها: بعد أن تعبتُ من (لعنة التّغريب عن الوطن)، ومن فيض الأسئلة المرتبطة به؛ تلك الأسئلة الّتي رافقت الفلسطينيّ في حياته، وبعد أن تعبتُ من كثرة الشّرح والإجابة في الدّنيا؛ حتّى صرت عاجزًا عن التّواصل مع البشر فوق الأرض، هربت إلى السّماء باحثًا عن الوطن أو عن تواصل آخر؛ لا يسألني فيه جمهوري في السّماء أسئلة جمهوري التّقليديّة في الأرض؛ لا يقولون: من أنت؟ ومن أين جئت؟ فلم أجد الاثنين؛ لم أجد وطنًا جديدًا، كما لم أعثر على جمهوري المنشود لأتواصل معه على النّحو، الّذي أريد.

كنتُ وحيدًا على باب القيامة في السّماء، لا رفاق أسكن معهم هناك، ولا ملائكة يزورون معرض جداريّتي؛ لأتواصل معهم في تعويض فنّيّ عن وطني الضائع في الأرض والسّماء. إنّها درجة من درجات التّحوّل الرّمزيّ المكثّف، تقترب من تخوم دائرة الغموض بعض الأحيان، ولا يمكن رصدها أو الوقوف عند أبعادها بسهولة لمن لم يتابع تجربة محمود درويش الشّعريّة من (أوراق الزّيتون) إلى (عاشق من فلسطين) و(آخر اللّيل) و(العصافير تموت في الجليل) و(حبيبتي تنهض من نومها) و(أحبّك أو لا أحبّك) مرورًا (بالمحاولة رقم7) و(تلك صورتها وهذا انتحار العاشق) و(أعراس) الّتي قال فيها يومًا ما[255]:

أنا الأرض/ والأرض أنتِ/ خديجة! لا تغلقي الباب/ لا تدخلي في الغياب/ سنطردهم من إناء الزّهور وحبل الغسيل/ سنطردهم عن حجارة هذا الطّريق الطّويل/ سنطردهم من هواء الجليل.

تطوّرت صورة (الفارس المهزوم) في جداريّة محمود درويش؛ ليتلقّاها بعزيمة وثبات في ختام الجداريّة، وحيدًا في البياض عند باب السّماء. وما أشبه تحوّلات درويش في تجربته الشّعريّة بتحوّلات (الدّون كيشوت المهزوم) بطل رواية (سرفانتس) من فصل إلى آخر في عالم الرّواية؛ حيث يطلق سرفانتس على بطله لقب: (حزين الطّلعة) تارةً، ولقب (فارس الأُسود) تارةً أخرى، ثمّ (الفارس المُذهَّب) و(قلب الأسد) و(سارق قلوب العذارى)؛ ليغدو بعدها (فارس اللِّحام) على صهوة جواده الخشبيّ[256].

وإن كانت صورة (الجدار) لدى محمود درويش شكّلت بوابّة للتّعبير عن الألم والانكسار بسبب فقد الوطن، فقد شكلت بداية لرحلة إبداعيّة جديدة في عالم الشّعر ومغامرات البطولة لدى تميم البرغوثيّ، يبدؤها بدرجة عالية من درجات التّفاؤل والانتماء، ولا نعلم كيف ستكون في مراحل أخرى قادمة من تجربة البرغوثيّ الشّعريّة؟ التّي استهلّها من خلال الغوص في جزئيّات (الجدار) ضمن نصّه (في القدس)، وراح يستثمر حشدًا من العلامات اللّسانيّة الّتي تنتمي إلى دائرة (الجدار) الدّلاليّة (كأعمدة الرّخام، ونوافذ المساجد والكنائس، وشواهد القبور)؛ ليجعل من كلّ جزئيّة منها وطنًا قائمًا بذاته، عندما تعمّق في تصوير هذه الجزئيّات قائلًا[257]:

في القدس أعمدة الرّخام الدّاكناتُ/ كأنّ تعريقَ الرّخام دخان/ ونوافذ تعلو المساجد والكنائس،/ أمسكتْ بيد الصّباح تُريه كيف النّقش بالألوانِ،..../ في القدس تنتظم القبور، كأنّهنّ سطور تاريخ المدينة والكتابُ ترابها/ الكلّ مرّوا من هنا/ فالقدس تقبل من أتاها كافرًا أو مؤمنًا/ اُمرر بها واقرأ شواهدها بكلّ لغات أهل الأرض.

أمّا تجربة صالح هوّاري الحداثيّة، فتعيدنا بشكل أو بآخر إلى جماليّات

الشّعر العربيّ في مراحل الجاهليّة الأولى ونصوص النّقوش العربيّة على شواهد القبور أو جدرانها؛ كنقشي: (عين عبدات، والنّمارة)، فقد استغلّ (شاهدة قبر أبي العلاء المعرّيّ) بوصفها جدارًا أو جداريّة متميّزة يؤمّها الزّوار والمثقّفون من بقاع الأرض المتباعدة؛ ليضيف إليها توقيعه، أو ليضيف إليها ملحقًا صغيرًا، في استدعاء ثقافيّ مباشر، يذكّرنا بصورة (عبدات الأوّل) الّذي هزمه الموت في نقش (عين عبدات)، ونقش النّمارة الّذي يحكي قصّة بطل آخر، اسمه امرؤ القيس، هزمه الموت، وجعله فارسًا مهزومًا، وربّما أراد هوّاري أن يعلّق على شاهدة قبر المعرّي (نصّه/لوحته)؛ (ملحق قصير على شاهدة قبر أبي العلاء)؛ ليمنحه نوعًا من الخلود عبر الزّمن؛ كخلود النّقوش التّاريخيّة على مرّ الزّمن، فقد قال هوّاري في مجموعة (الموت على صدر البرتقال)[258]:

لا والّذي رفع السّماء/ على السّماء على السّماء/ بلا عَمَدْ/ لم أنسَ عطرَكِ/ يا بنفسجة الجليل..،/ الرّوح أنتِ أنا الجسدْ/ شمس (المعرّة) كحّلتني بالسّنابلِ/ كيف يغزوني الرّمد؟؟/ وأبو العلاء هنا/ تقلّد قلبَهُ النّبويَّ/ سيفًا واتّقد/ لكأنّني في شمس عينيه/ أرى وطنًا يصيح / ليُستردّ/ صفدٌ أراها فـ(المعرّة) تنتخي/ وأرى المعرّة في صفدْ/ يا رائحين إلى بساتين الجليل/ خذوا دمي/ معكم مددْ/ قلبي سياجٌ للزّنابق/ أبعَدوه عن التّرابِ/ وما ابتعدْ/ وأنا الّذي بايعت شرياني/ لينزف عند بابي للأبدْ/ من لحم صوتي/ أطعموا أجراسهم/ شنقوا جناحي بالزّردْ/ لا تسألوني من أضاع البئرَ/ عن قصدٍ/ ومن سرق المَسَدْ/ هم سلّموا المفتاحَ/ واقتادوا اللّصوصَ/ إلى تفاصيل البلدْ/ ولدًا حسبت رصاصهم حلوى/ وبالحلوى لكم يُغرى الولدْ/ الآن أرفع سيف ذاكرتي/ ببرق يديَّ/ أشعل كلّ يدْ/ وعلى اتّساع دمي أقول/ لكلّ طيرٍ/ في العروبة مضطهدْ/ هذا جناه عليّ/ حكّامي هناكَ/ وما جنيت على أحدْ.

لم يلبِّ مطامح التّجديد لدى شعراء الحداثة الشّعريّة العربيّة شيء مثلما لبّاها التّجريب؛ ولعلّ كثيرًا من تقنيّات التّعبير: (كالرّمز والنّموذج الفنّيّين، والقناع الدّراميّ والمونولوج الدّاخليّ) لدى شعراء الحداثة قد صُبغت بطابع أسطوريّ؛ من حيث أصلها حينًا، ومن حيث طريقة معالجتها أو الموقف منها حينًا آخر؛ لذلك كثيرًا ما لجأ شعراء الحداثة العربيّة إلى الأدب القديم بأساطيره وملاحمه الأولى، وراحوا يقرؤونها، ويستلهمون منها مواضيعهم الجديدة، ونماذجهم الفنّيّة المبتكرة، وكثيرًا ما راحوا يحاورون تلك النّماذج، ويخاطبونها، ثمّ ارتدّوا إلى ذواتهم، يغنّون آلامها، أو يبوحون لها عبر أقنعة دراميّة وحوارات أو مونولوجات داخليّة؛ فأسهم هذا التّجديد الأسلوبيّ بمجمله في تجلّي بعض الملامح الأسلوبيّة الجديدة، الّتي لا تخفى فيها لمسات التّجريب والتّجديد والابتكار، ولعلّ الوقوف عند النّزوع الأسطوريّ في شعر الحداثة يكشف لنا النّقاب عن شيء من ملامح هذه اللّمسات التّجديديّة.

النّزوع الأسطوريّ والعودة إلى منابع الشّعر الأولى:

فتحت الأسطورة أمام شعراء الحداثة فضاءً رحيبًا للتّعبير عن مكنونات نفوسهم بأسلوبٍ شيّق ورشيق، يعيدهم إلى منابع الأدب الأولى، ويتيح لهم إمكانيّة الاستثمار الفنّيّ في مواضيع ونماذج لمّا تُستهلك بعد، وقد استفادوا من الأساطير والملاحم القديمة: شرقيّة وغربيّة دون تمييز، كما وجدوا في الأسطورة مادّة من المواد الخام الّتي تستحقّ أن يُستثمر فيها على صعيد التّحديث الشّعريّ. ولعلّ جانبًا مهمًّا من الشّعر «وليد الأسطورة الّتي لم يكن الأقدمون ينظرون إليها باعتبارها وهمًا أو خرافةً، بل بوصفها إحدى الحقائق الحدسيّة الّتي يرونها بعين خيالهم»[259].

ولا غرابة أن يكون هوميروس وسوفوكليس قد استفادا في ملاحمهما

الأولى الّتي وصلتنا تدوينًا من قصص خياليّة وأساطير وميثولوجيات قديمة؛ لذلك يُعدّ الأدب الشّعبيّ والملاحم الشّفويّة منبعًا ثرًّا من منابع الأدب على مرّ العصور. ففي الملاحم الشّفويّة لدى شعوب آسيا الوسطى الّتي جُمعت سماعًا ومشافهة في عصور متأخّرة تبقى مواضيع الشّعر القصصيّ البطوليّ من أكثر الموضوعات شيوعًا مثل: «الغارات، المعارك الفرديّة، سرقة القطعان الضّخمة، الانتقام والهجوم المعاكس، الخطبة أو الزّيجات، الولادة والطّفولة المتميّزة للأبطال، الرّياضات وخاصّة سباق الخيل والمصارعة، الرّحلات الطّويلة والمغامرات المتعدّدة للحياة البدويّة. ففي الشّعر الّذي يرتبط بكلّ من التّجارب العمليّة والرّوحيّة للأبطال نجد أنّ المغامرات البطوليّة وغير الطّبيعيّة تمتزج بمهارة تمامًا، كما تمتزج في ملحمة الأوديسة. يشكّل هذا النّوع من الشّعر نسبة كبيرة جدًّا من الشّعر القصصيّ الكلّيّ لآسيا الوسطى. في شعر كهذا، لا تكون العناصر الخارقة للطّبيعة نادرة كما أنّ الزّيارات إلى العالم السّفليّ هي سمة مشتركة...وفي قصائد كهذه يكون المزاج العامّ رصينًا رزينًا كما هو المزاج في الإلياذة وعلى نحو مشابه تمامًا»[260].

وقد أدّى انفتاح روّاد شعر الحداثة العربيّة على الشّعر العالميّ عمومًا، وعلى تجارب كثير من الشّعراء والمسرحيّين والكتّاب العالميّين في أوربّا على وجه الخصوص «إلى التماسهم للثّقافة الأسطوريّة الّتي دفعتهم إلى الخروج من الغنائيّة الرّومانسيّة إلى الحداثة، فخرجوا باستخدام الأسطورة موضوعًا من موضوعات الشّعر الغنائيّ المباشرة إلى موضوعات الشّعر الملحميّ أو المأساويّ»[261]، ولعلّ الطّرح الجديد للرّموز الأسطوريّة العالميّة من زوايا جديدة للرّؤية يمنح النّصّ الحداثيّ الجديد بُعدًا رمزيًّا، وينفخ «الحياة في الحكاية والأسطورة القائمتين بشكل واسع في أعمال الرّمزيّين؛ [لذلك] أظهر الكتّاب الرّمزيّون تعلّقًا قويًّا بالأسطورة كجنس فنّيّ متميّز»[262].

مكّنت الأسطورة شعراء الحداثة العربيّة من تقديم صور كلّيّة في نصوص قد تكون قصيرة إذا ما قورنت بالحكاية الأسطوريّة ذات البناء الطّويل، وقد استفاد النّصّ الحداثيّ من الرّموز الأسطوريّة في تشكيل صوره الكلّيّة، ولكن– مع ذلك–تبقى لدينا مجموعة من المحاذير لاستخدام الرّموز الأسطوريّة في النّصّ الشّعريّ الحداثيّ؛ لأنّ حشد مجموعة كبيرة من تلك الرّموز في نصّ شعريّ ما دون دواعٍ عضويّة أسلوبيّة سيجعله نصًّا مفكّك الوحدة العضويّة، وسيبدو قريبًا من الإبهام والإلغاز إلى حدّ ما، «فالعلاقة الّتي تربط الصّورة الكلّيّة بالأسطورة لا تنتج عن توظيف نماذج من رموز الأساطير القديمة بقدر ما تكون العلاقة ناتجة من ارتباط، مبني على محاكاة بناء الأسطورة إلى الحدّ الّذي يجعل الصّورة الكلّيّة تدخل ضمن التّصنيف الأسطوريّ في الأداء، من حيث النّظام البنائيّ وعناصره، والعلاقات الّتي تربط هذه العناصر»(263).

ظلّ الجمال محرّضًا متميّزًا ومثيرًا إبداعيًّا فريدًا على الدّوام، فكثر في الشّعر العربيّ وصف الطّبيعة الجميلة، واللّوحة الجميلة، والمرأة الجميلة، وعندما نشطت حركة الحداثة الشّعريّة العربيّة نزع شعراؤها إلى شيء من الانسجام مع جدّة حركتهم وفرادتها، فبدؤوا يستثمرون في مناطق شعريّة خام ومساحات دلاليّة جديدة، كما حاولوا أن يعيدوا معالجة الموضوعات الجماليّة القديمة منطلقين من زوايا الرّؤية الجديدة معتمدين على تجريب أسلوبيّ جديد، وقد احتلت الأنثى الجميلة مكانة متميّزةً وحضورًا بارزًا في الشّعر العربيّ؛ قديمه وحديثه، وحظيت الأسطورة بدورٍ مهمٍّ في تمكين الحداثة الشّعريّة من رسم ملامح الجمال الأنثويّ في شكل جديد.

ضمن الإطار العامّ لحركة الحداثة العربيّة في نزوعها الأسطوريّ، وميلها إلى الأسطورة بوصفها أسلوبًا متميّزًا رشيقًا ذا دلالات انزياحيّة رمزيّة مكثّفة يأتي تفسير النّزوع الأسطوريّ أو الميل العامّ نحو الأسطرة لدى كثير من شعراء

الحداثة العربيّة، فقد وجد أحمد مشاري العدوانيّ في أسطورة (حوريّة البحر) فضاءً جديدًا، ومساحةً واسعةً تمكّنه من الانطلاق في تصوير الجمال الأنثويّ من زاوية مختلفة، يقدّم من خلالها صورة الأنثى في إطار جديد بعد أن اعترى تشبيه المرأة بالبدر أو الشّمس كثيرٌ من مظاهر البلى في الشّعر العربيّ القديم، وقد قال أحمد مشاري العدوانيّ في نصّ (رؤيا حلم)[264]:

– حوريّةٌ تسبح في غمامة من نورْ،

ظلّت تدورُ وتدورْ...

ونورها المنثور،

ينفحني بأجمل اللآلي

لعلّ النّزوع الأسطوريّ في النّصّ يدفع المتلقّي إلى نوع من التّماهي مع العدوانيّ في (نصّه/أسطورته)، ولا يكتشف أنّه كان معطّل الوعي إلّا في نهاية النّصّ في أغلب الأحيان، وهذا سبب مهمّ من الأسباب الّتي تفسّر ميل نصوص الحداثة العربيّة الواضح إلى تقنيّة الأسطرة أو النّزوع الأسطوريّ نظرًا للدّور الّذي تؤدّيه في تعطيل وعي المتلقّي وتحقيق التّماهي مع النّصّ؛ ومن هنا يمكن القول: إن الأسطرة لم تكن مجرّد زينة أو تحلية في نصوص الحداثة العربيّة في أغلب الأحيان، ولا يمكن للقصيدة أن تكون عرضًا ساذجًا لحكاية، «أو سردًا للخوارق أو رصفًا لأسماء الأبطال، بل تمثُّل للأسطورة وصهر لها في التّجربة، وتحويل لها، وخلق لها من جديد»[265]؛ لكنّ هذا لا يعني أنّ نصوص الحداثة في الشّعر العربيّ جميعها تحقّق هذا المستوى من التّماهي بين كلّ من الأسطورة والمرسل والمتلقّي من خلال النّصّ الجديد، ففي بعض الأحيان تُستَحضر الأسطورة للمقارنة بينها وبين المشهد العامّ الّذي يرسمه النّصّ، على النّحو الّذي استحضر فيه العدوانيّ أسطورة (العنقاء) في نصّ (حكاية)[266]:

أيـــن أجـــواء أســـاطير المُنـى   أغفـتِ الكـــأسُ ونـــامَ الـوتـــر
فـــإذا العنقـــاءُ تـغـــدو سلعـــةً   ولهـــا ســوق ونـادٍ يســــهرُ
ما الذي يغري ندامى الأمس في   طلـلٍ تـلـعــبُ فــيـــه الغِيَرُ؟

يقدّم لنا محمّد علي شمس الدّين في نصّ (الإكليل) بناءً أسطوريًّا متميّزًا، يحتوي على أربع صور جزئيّة تمتدّ في ثلاثة مقاطع شعريّة، لتشكّل صورة النّصّ الكليّة؛ حيث تشغل الصّورة الأولى مساحة المقطع الأوّل[267]:

...ويكون أنّ فتى يجيء مبكّرًا ليرى حبيبته/ فيأخذ مقعدًا في الظّلّ/ فوق أريكة العشّاق/ يجلس في انتظار مجيئها:/ يدُهُ على يدِهِ/ كمنفضتين مهملتين للذّكرى/ ودقّة قلبه حجلٌ، وأَجْفَلَ حينما اقتربت خطى الصّيّاد/ قال: أَتَتْ/ فأسقطَ من أصابعه الكتاب/ ومدّ ذراعه في الضّوء/ فانكسر الهواء على يديه/ كأنّ جسرًا ما بلا قدمين، يسقط خلفه/ والبرد يدخل من ثقوب الباب:/ يرتعد الفتى هلعًا/ ويشعل من هواجسه اللّفافة/ ثمّ يطفئها على شفتيه/ إنّ في أفق التّراب دمًا/ ودورة عقربين على التّراب.

يوظّف (الشّاعر/المرسل) سلطة البثّ، ويستثمرها مستفيدًا من وظيفة الرّواي وسلطته في الفنون السّرديّة[268] منذ الصّورة الجزئيّة الأولى في استهلال النّصّ؛ صورة ذلك الفتى الّذي يخرج مبكّرًا، عندما بدأ الفجر يرسل خيوط النّور الأولى، وحينما انتشر الصّيّادون ينتظرون خروج الطّير من وُكناتها، ثمّ يأخذ الفتى مكانه تحت بقايا ظلّ اللّيل فوق أريكة العشّاق منتظرًا قدوم حبيبته. تبدو هذه الصّورة الجزئيّة الأولى بمثابة الخلفيّة العامّة للنّصّ، أو بمثابة خطّ من خطوط الإطار العامّ المحيط بها، وتهيئ تلك (الصّورة/الخلفيّة/الإطار) الجوّ العامّ لحركة التّحوّل الرّمزيّ في النّصّ، وهي حركة نشطة، لا تتوانى عن الانطلاق مع

بثّ الصّورة الثّانية، ويكشف توتّر الصّور وذبذبتها في الإرسال عن حركة من حركات الانتقال، ونحن نرصد قدوم العاشق وتوجّهه إلى الظّلّ؛ لينتظر مجيء حبيبته، ثمّ تتوقّف الحركة برهة، ونحن نتابع صورة (يده على يده كمنفضتين مهملتين للذّكرى)، ثم يتغيّر اتّجاه الحركة، وتزداد سرعتها عندما نرصد خفق قلب (العاشق/الشّاعر)، وحين يكتمل إطار هذه الصّورة الجزئيّة بزواياها الأربع، يبدأ سرب من الدّلالات الانزياحيّة تحليقه في فضاء النّصّ بالتّوافق مع دقّات قلب العاشق، الّتي تشبه في خفقانها خفقان الأجنحة أو القلوب لدى سرب من الحجل، حينما ارتاعت طيوره، وأجفلت مع اقتراب وقع خطا الصّيّاد، الّذي أراد أن يسلبها حياتها أو حرّيّتها. والجوّ العامّ في هذه الصّورة الحداثيّة يعيدنا إلى نوع من النّزوع الأسطوريّ لدى النّابغة الذّبيانيّ، حين صوّر ما يُحكى عن قوّة البصر لدى زرقاء اليمامة، فقال في معلّقته:

قالت: ألا ليتما هـذا الحمـام لنا   إلـى حمـامتنـا أو نصفـه فقـدِ

وقد بدأت تتشكّل معالم الصّورة الكلّيّة لدى شمس الدّين بعدما أرسل ثلاث صور جزئيّة، رحنا نرصد فيها معالم حركة التّحوّل الرّمزيّ؛ تلك الحركة الّتي لا يتوقّف خطّ مسيرها إلّا مع انتهاء البثّ، بعد نقطة النّهاية في آخر سطر شعريّ من النّصّ. تبدو الحركة أقرب إلى التّأرجح بين (الأعلى/والأسفل) مع صورة سقوط الكتاب من أصابع (الشّاعر/العاشق) وامتداد ذراعه في الضّوء؛ لينكسر الهواء، ويسقط جسرٌ بلا قدمين، ثمّ يدخل البرد من ثقوب الباب، ويرتعد الفتى هلعًا. ثمّ ينكشف أمامنا عمق التّحوّل وحركته (البطيئة والمحرقة) معًا، عندما يشعل الفتى اللّفافة من هواجسه، ولا يشعر بزمن دورة العقربين الكافية لاحتراق اللّفافة وانطفاء جمرها بين شفتيه؛ لنعرف أنّه ما زالت في (التّراب/الإنسان) دماء، ونكتشف مع الشّاعر كيف تعيد لهفة الشّوق ولوعة الحبّ للمحبّ حياته؟ ثمّ نسترجع قصص الخلق أو أساطيره الأولى في الحضارات المتلاحقة،

حين جُبل التّراب (بالماء/الدّماء)، وأُحرق (بالشّمس/جمر اللّفافة)، فصار إنسانًا من صلصال كالفخّار.

يكشف تتبّع حركة التّحوّل الرّمزيّ في (الصّور الجزئيّة) عن تفاعل سيميائيّ بين شيفراتها؛ لتتشكّل من تفاعلها (صورة كلّيّة) ذات طابع أسطوريّ في المقطع الأوّل، ويسفر عن تشكّلها تحوّل رمزيّ متسارع ومكثّف، شكّل في نهاية الصّورة قفزة دلاليّة كبيرة، نقلتنا من صورة خروج الفتى إلى لقاء حبيبته أوّلًا، ثمّ إلى احتراق قلبه عشقًا ثانيًا، ثمّ نقلنا أخيرًا إلى قصّة خلق (الإنسان الأوّل/آدم عليه السّلام)، الّتي تستدعي بدورها قصّة خلق (حوّاء) من ضلعه؛ فيتعطّل الوعي فينا؛ لنتماهى مع الصّور الجزئيّة، الّتي تتشكّل منها الصّورة الكلّيّة الثّانية في قول الشّاعر(269):

...ويكون أنّ فتى ينام مبكّرًا ليرى حبيبته/ فيأخذ مقعدًا في اللّيل/ تحت شجيرة الأحلام

يفترش الحصى والرّمل، والعشب النّديّ/ وينحني كالقوس، في جهة من الأشياء/ يسمع خطوة في اللّيل، غامضة/ فيحمل قلبه/ وصراخه السّريّ بين يديه/ ينهض باتّجاه الباب/ يفتح أوّل الصّفحات:/ شيءٌ ما...تراجع في الحديقة.../ ثمّ لا تتماسك الرّؤيا/ فيسقط دون ذئب الرّيح، منطفئًا/ وولولة الغراب.

يسقط جسر الأمنيات تحت قدمي الفتى، وتحترق شفتاه؛ ليعجز عن لقاء حبيبته في الواقع تحت (ظلّ شجيرة الانتظار)؛ فتنكسر حركة التّحوّل الرّمزيّ مع نهاية المقطع الأوّل؛ لتأخذ مسارًا جديدًا في النّصّ مع بداية المقطع الثّاني، الّذي تتفاعل فيه مجموعة من شيفرات الصّور الجزئيّة؛ لتقدّم صورة كلّيّة، فيها سلسلة متحرّكة من (الصّور الجزئيّة)، يأخذ الفتى في أولاها مقعدًا في

اللّيل، ويلجأ إلى (شجيرة الأحلام)، ثمّ يفترش الحصى والرّمل والعشب النّديّ، وينحني كالقوس، في صورة تعيد إلى أذهاننا صورة الضّلع الأعوج الّذي خلقت منه (حوّاء).

ثمّ تُتابع حركة التّحوّل الرّمزيّ مسيرها، ويبدو التّوتّر سمة بارزة من سماتها في صور (يسمع خطوة في اللّيل غامضة/فيحمل قلبه/وصراخه السّرّيّ)، ثمّ تأخذ حركة التّحوّل مسارًا مستقيمًا في صورتي: (ينهض باتّجاه الباب، يفتح أوّل الصّفحات)، وتبدو (الرّؤيا/حلم الشّاعر) كفقاعة صابون، تتلاعب الرّياح بحركتها (فتتراجع في الحديقة، ثمّ لا تتماسك الرّؤيا) أمام صورة (ذئب الرّيح)، الّتي تطفئها؛ لينعق غراب البين مولولًا، وتذكّرنا ولولتُه بغراب قابيل، ثمّ ليكتمل جزء آخر من حلقة التّحوّل الرّمزيّ المفرغة، الّتي تبدو حلزونيّة الشّكل كدوّامة، يحاول (الشّاعر/ العاشق) أن يصل في نهايتها إلى (هدفه/وصال الحبيبة)، فتتكسر أحلامه مرّتين: مرّة تحت ظلّ الشّجرة الواقعيّة، وأخرى تحت ظلّ شجرة الأحلام، فلا يجد بدًّا من أن (ينتحر/يموت مبكّرًا)، لعلّه يفوز بوصلها ولقائها بعد الموت، فيبدو الانكسار حادًّا في حركة التّحوّل الرّمزيّ في تفاصيل الصّور الجزئيّة، الّتي بنى عليها صورته الكلّيّة، وها هو يسرد تفاصيلها قائلًا[270]:

...ويكون أنّ فتى يموت مبكّرًا ليرى حبيبته/ ويجلس في حديقة قبره الخضراء/ تحت نجومها السّفلى/ وقرب مداخل الزّوّار:/ فقد وعدت بأنّ مجيئها في الصّيف/ قبل غروبه الأبديّ/ تظهر في السّماء سحابة حمراء/ بين القوس والميزان/ يحملها من الأطفال أربعة/ وتظهر في السّماء علامة أخرى/ ثلاث حمائم بيضاء تقتسم الزّمان/ وأنّ حمامة تهوي/ وتنقر نقرتين على التّرابْ/ .../ أهي العلامة؟/ أقبلتْ:/ يتقدّم الإكليل موكبها/ وزغردة الذّبابْ.

جلس الشّاعر في الظّلّ الحقيقيّ للشّجرة الواقعيّة دون جدوى، ثمّ انعطف إلى ظلّ شجرة الرّؤيا دون نفع؛ ولأنّ حركة التّحوّل الانعطافيّة لم تُجْدِ نفعًا، تلتها حركة تحوّل انكساريّة، لم يَجد (الشّاعر/العاشق) خلالها أيّ مشكلة من إنهاء حياته بالموت؛ كي يجلس فيما بعد في (حديقة قبره الخضراء، تحت نجومها السّفلى، قرب مدخل الزّوّار)، ولا يخفى ما لهذه الجمل والعبارات من إشارات أسطوريّة تعمّق دلالات الصّورة الجزئيّة في تفاعلها مع عبارة (السّحابة الحمراء)، وعبارة سابقة جاءت في نهاية المقطع الأوّل (في أفق التّراب دمًا)؛ فتتكثّف دلالات الصّور الجزئيّة، وتتشارك مع الصّورة الكلّيّة في تحوّلها الرّمزيّ نحو عوالم الأسطورة «على الرّغم من أنّ الصّورة الكلّيّة لا تنافس الصّورة المكثّفة في حدّة ما تخلّفه من هزّة لدى المتلقّي؛ نظرًا لاختلاف الوظيفة، الّتي تشغلها الصّورة الكلّيّة عن الوظيفة الشّعريّة، الّتي تؤدّيها الصّورة المكثّفة بصيغتها الجزئيّة، الّتي يمكن للصّورة الكلّيّة أن تحتويها ضمن بنائها الموسّع، بشرط أن لا تكون تجمّعًا لوحدات دلاليّة صغرى، تكوّن وحدة دلاليّة كبرى، من دون أن تكون لهذه الوحدات الصّغرى ضرورة بنائيّة أساسيّة فيها»[(271)].

وعندما يقترب بنيان الصّورة الكلّيّة من الاكتمال، تزداد فاعليّة التّعريجات والظّلال اللّونيّة والأسطوريّة في الخلفيّة والإطار من حيث أثرها في تعطل وعي المتلقّي، الّذي يسترسل في عمليّة التّماهي اللّاشعوريّ مع دلالات تلك الصّور ذات التّحوّلات المجازيّة بأبعادها الرّمزيّة المختلفة. وتتّضح درجة الكثافة الدّلاليّة وتحوّلات الأسطورة الرّمزيّة مع صور: (النّجوم الأربع، أو الأطفال الأربعة الّذين يحملون السّحابة الحمراء بين القوس والميزان، وصورة الحمائم البيضاء الثّلاث، وهي تقتسم الزّمان، وصورة حمامة أخرى تهوي، وتنقر نقرتين على التّراب). وكثيرًا ما ربطت نصوص الأدب في الحضارات القديمة بدْءًا من ملحمة جلجامش بين الموت والولادة والانبعاث من جانب ونجوم (الثّريّا، والميزان، والسّماك،

وبنات نعش، والزُّهرة أو أوررا نجمة الصّبح) من جانب آخر، وفي مرحلة لاحقة من مراحل الأدب العالميّ يُقسِم (الدّون كيشوت) بطل رواية سرفانتس بنقاء نجمة الصّبح أوررا، وهو يتصارع مع فارس المرايا؛ حيث يقول:

«أقسم بنقاء (أوررا) بأنّك تشبه ذلك الّذي أرديته، وقد أصبحت حائرًا من منكما الحقيقيّ»[272].

ثمّ يكتمل آخر مشهد في الصّورة الكلّيّة لدى محمّد علي شمس الدّين مع ذلك الاستفسار، الّذي يدور في خَلَد (العاشق/الميّت/المنتظِر) عند إحساسه بقدومها، أو بعلامات قدومها قبل الموت، عندما أجفل الحَجَل في نهاية الصّورة الأولى، وتحطّمت الرّؤيا في نهاية الصّورة الثّانية، وزغرد الذّباب لحظة تقدّم إكليل موكبها في ختام الصّورة الكلّيّة.

يحظى عالم الألوان الدّلاليّ بأهمّيّة عالية في عالم التّخييل الشّعريّ، ولا سيّما في حقل المجازات الأسطوريّة؛ حيث يتعاور اللّون والأسطورة على تشكيل إطار الصّورة وخلفيّتها، وبذلك تغنى حركة التّحوّل الرّمزيّ في النّصّ، وتنتشر معها دلالات النّصّ في اتّجاهات متعدّدة، وتبتعد صورة النّصّ الكلّيّة عن أحاديّة الاتّجاه أو المسار، فتظهر فاعليّة الصّورة الكلّيّة من خلال جماليّتها القائمة على التّوتّر والتّأرجح والتّذبذب في حركة تحوّلها الرّمزيّ. وكذلك يكتسب النّصّ هالات دلاليّة مضافة من التّفاعل بين الصّور الجزئيّة في المشهد، ويغنى من خلال التّناغم والتّآلف والتّلاؤم والانسجام بين تعريجات الإطار اللّونيّة وظلال خلفيّة الصّورة الكلّيّة في إشاراتها (اللّونيّة والأسطوريّة).

تتشكّل الهالات الدّلاليّة المضافة من تفاعل شيفرات الصّور الجزئيّة وتناغمها مع الإطار والخلفيّة؛ ومن هنا يزداد التّعويل على التّفاعل السّيميائيّ بين الشّيفرات الأسطوريّة واللّونيّة بوصفه أسلوبًا دلاليًّا متميّزًا، يمكن الاعتماد

عليه؛ ليتابع النّصّ الحداثيّ حداثته من خلال نزوعات: أسطوريّة ودراميّة وسيميائيّة، والتّعويل على الألوان والأسطورة «قسم من تقنيّة الإيحاء بالأشياء واستحضارها مع تجنّب تسميتها جهرة. [ويمكن أن يشتمل على] نموذج آخر هو صورة من النّوع الّذي وصفه إليوت بأنّه معادل موضوعيّ، وهي في الصّورة، الّتي تنتشل في الشّعر بؤرة داخليّة للانفعال وفي الوقت ذاته تقوم مقام الفكرة. ثمّة نموذج آخر وثيق الصّلة بالمعادل الموضوعيّ إن لم يكن متطابقًا معه، وهو الشّعار الرّمزيّ، وهو صورة تزيينيّة مركزيّة، أكثر ما تخطر على البال حين نفكّر بكلمة (رمز) في الأدب الحديث»[273].

إذا انطلقنا –خلال دراسة نصّ (الإكليل)– من زاوية للرّؤية شبيهة بزاوية الرّؤية، الّتي نظر من خلالها قدماء الإغريق إلى معاني الألوان ودلالاتها[274]، ثمّ نظرنا إلى دلالات التّعريجات والظّلال اللّونيّة في خلفيّة الصّورة الكلّيّة وإطارها بما تحتويه من صور جزئيّة، فإنّنا سنجد تنوّعًا في الإشارات اللّونيّة ضمن صور (حديقة قبره الخضراء، تظهر في السّماء سحابة حمراء، ثلاث حمائم بيضاء تقتسم الزّمان)، وسوف نقف عند التّداعيات الأسطوريّة والعرفيّة للّون الأبيض ورمزيّته ودلالته عن الطّهارة، أو رمزيّة الأخضر وإشاراته إلى الخصب، مع احتمال إشاراته إلى الغيرة، وإضافة إلى ذلك يمكن للّون الأخضر، بوصفه نموذجًا بدئيًّا، أن «يرمز إلى الأمل أو إلى الطّبيعة النّباتيّة أو إلى إشارة السّماح بالمرور في حركة السّيّارات أو إلى الوطنيّة الإيرلنديّة بنفس السّهولة الّتي يرمز بها للغيرة، أمّا كلمة أخضر من حيث هي إشارة لفظيّة فإنّها تشير دائمًا إلى لون معيّن»[275]. كما يسهم اللّون الأخضر «في إبراز عمق الحياة وسعتها في الحدث الشّعريّ بما يؤكّد بشاعة جريمة القضاء عليها وإعدامها من الوجود، فبقدر ما يوحي اللّون بالتّشبّث بالحياة والوجود، فإنّ الآخر العامّ يعمل بالقوّة نفسها على تحطيم هذا التّطلّع وقتله. بمعنى أنّ تكرار اللّون...يتجاوز الدّلالة

الوصفيّة العامّة له، ليتحوّل إلى حياة كاملة مفعمة بالأمل دافقة بالعطاء ومسلّحة بقدرة كبيرة على استشراف المستقبل، إنّ إيقاع اللّون...هو إيقاع الحياة بكامل حركتها وديناميّتها وطفولتها»[276].

وعندما نتابع التّفاعل السّيميائيّ بين شيفرات الألوان (الأخضر والأحمر والأبيض) المتعدّدة نستطيع الإشارة إلى مدى إسهام التّعريجات اللّونيّة الكبير في إغناء النّزوع الأسطوريّ في النّصّ وتحويل دلالاته إلى أغراض رمزيّة ومقاصد انزياحيّة. وتبقى «ضفاف اللّون وظلاله وطاقاته الاعتباريّة الأخرى هي الأكثر إغراء على المستويات اللّغويّة والدّلاليّة والرّمزيّة للحفر داخل المشهد الشّعريّ وتشغيل منظوماته بصورة أكثر حرّيّة وانطلاقًا»[277].

لا تخلو ظلال الصّور الجزئيّة والكلّيّة في النّصّ مع خلفيّتها العامّة من تعريجات وظلال أسطوريّة، تخدم فكرتي التّكثيف الدّلاليّ والتّحوّل الرّمزيّ، عندما تتعاور الصّورتان (اللّونيّة والأسطوريّة) على تأديتها في تشكيل صورة النّصّ الكلّيّة، من أجل تحقيق التّواصل الجماليّ من خلال إشاراتها الدّلاليّة. ثمّ تتلاقى الأسطورة مع اللّون والنّموذج الفنّيّ والأيقونة وغيرهما من الأشكال الرّمزيّة في تجسيد النّشاط الإنسانيّ على شكل إبداع فنّيّ في صورة كلّيّة ضمن نصّ حداثيّ واحد ذي دلالات رمزيّة متحوّلة إلى حدّ بعيد، يعيدنا إلى تلك الفكرة، الّتي تطوّرت في إشارتها إلى أنّ «الأسطورة – الرّمز لا تتقاطع مع الواقع القائم فحسب، بل وتناقضه؛ قبل الآن كنّا نتناول بواسطة حواسّنا ومفاهيمنا ما هو كائن، أمّا الأسطورة؛ فتتطلّب منّا تناول ما يُنتظَر حصوله. لا تدفعنا الأسطورة لأن نكون منتجي الأشياء...فحسب، بل وواهبي المعنى وخالقي المستقبل. يتطلّب الرّمز هذا الانقطاع عن الواقع، هذا التّجاوز له في الوعي وفي الإبداع. لكن لا يكتسب أيّ تطلّع إلى المستقبل وأيّ دعوة للفعل مغزى فعليًّا إلاّ عندما يستندان على الاتّجاهات الجذريّة الأساسيّة للزّمن المعاصر»[278].

أشار بعض الباحثين إلى الدّور الكبير للصّورة الجزئيّة الأسطوريّة (الرّمز الأسطوريّ) ضمن الإطار العامّ للصّورة الكلّيّة وفي ظلال خلفيّتها، وبيّن أنّ فاعليّة هذه الصّورة الجزئيّة لا تتأتّى من طبيعتها الدّلاليّة الخصبة فحسب، بل من خلال توظيفها في سياق كلّيّ خصب أيضًا، ولا بدّ للمتلقّي من إعادة إنتاجها؛ ليمنحها الحياة من جديد. وفي ضوء تلك الإشارات تكتسب صور (ذئب الرّيح) و(ولولة الغراب) و(السّحابة الحمراء الّتي تحملها نجوم أربع) بين القوس والميزان، و(الحمائم البيضاء الثّلاث) الّتي تقتسم الزّمان أهمّيّة دلاليّة انزياحيّة رمزيّة خاصّة؛ فيختلط الموت بالحبّ والحياة، حين تجتمع في نصّ واحد دلالات متعدّدة، تشير في آن واحد إلى لهفة العشّاق وانتظاراتهم، وإلى أسطورة تقول: إنّ تلك النّجوم الأربع ما هي إلّا (بنات نعش)، أو أربع فتيات يحملن نعش أمّهن، وما الغراب إلّا نذير شؤم؛ ارتبط ذكره بأوّل جريمة قتل على سطح المعمورة، كما جاء في سورة المائدة: ﴿فَبَعَثَ ٱللَّهُ غُرَابًا يَبۡحَثُ فِي ٱلۡأَرۡضِ لِيُرِيَهُۥ كَيۡفَ يُوَٰرِي سَوۡءَةَ أَخِيهِۚ قَالَ يَٰوَيۡلَتَىٰٓ أَعَجَزۡتُ أَنۡ أَكُونَ مِثۡلَ هَٰذَا ٱلۡغُرَابِ فَأُوَٰرِيَ سَوۡءَةَ أَخِيۖ فَأَصۡبَحَ مِنَ ٱلنَّٰدِمِينَ﴾[279].

لقد كشف البحث عن الظّلال الأسطوريّة واللّونيّة في تكوين صور الحداثة الشّعريّة: (كلّيّةً وجزئيّة) عن دور تلك الظّلال الكبير في الانزياحات الدّلاليّة المكثّفة وأثرها في التّحوّل الرّمزيّ ضمن تكوينها العامّ أو الشّامل. وفي النّصّ الحداثيّ، ربّما يستوقف القارئ «تعبير ما، يخيّل إليه أنّه خارج عن المألوف بدرجة كافية ليعدّ انحرافًا، ومن ثمّ يرى فيه سمة أسلوبيّة قويّة يستدلّ بها على شعور الكاتب، أو على المعنى الّذي يريد أن يثبته في ذهن المتلقّي، مع أنّ قارئًا آخر أو قرّاء آخرين يمكن أن لا يتّفقوا في ذلك»[280]. وتجلّى دور الأساليب والأدوات والألوان في تنشيط التّفاعل السّيميائيّ بين شيفرات الصّور الدّالّة بوساطة إشارات متعدّدة الاتّجاهات، كما تقاطعت الدّوائر الدّلاليّة خلال

عمليّات تكوين الصّور وربْطِ أنسجتها بعقد دلاليّة، تلتمع فيها خيوط النّور والظّلام؛ فازداد اتّساع مساحاتها الدّلاليّة، وانفتحت فضاءات نصوصها وآفاقها، ونشطت حركة التّحوّل الرّمزيّ فيها.

وقد تأخذ تلك الصّور منحًى دراميًّا، فيعلو هسيس الكلمات، فتتداخل الصّور الجزئيّة، وتتفاعل شيفراتها داخل المشهد، فتتناغم، وتتآلف خلفيّة الصّورة الكلّيّة مع مشاهدها الجزئيّة وإطارها العامّ بما فيهما من تعريجات وظلال لونيّة، مزجت بين اللّون والأسطورة؛ ممّا أعطى عالم الصّورة؛ ذلك العالم «المتحقّق بفعل التّحوّل المجازيّ مقوّمات المغايرة للثّبات الممثّل بعالم الواقع، الّذي حقّق تحوّله الخلقيّ الأكبر بالتّبدّي الأوّل، ويستمرّ في تحقيق الدّهشة لكلّ من يطّلع عليه لأوّل مرّة، ليفقد بعدها تدريجيًّا القدرة على الإدهاش، وإن لم يفقد القدرة على إثارة التّعامل»[281].

ولعلّ انفتاح الحداثة العربيّة على الأسطورة والرّموز الأسطوريّة فتح مجال الابتكار والتّجديد والتّجريب أمام مبدعيها في كلّ من تقنيّات: الرّمز والنّموذج الفنّيين والمعادل الموضوعيّ والحلم والقناع الدّراميّ والمونولوج الدّاخليّ؛ حيث راح يؤنسن رموزه الأسطوريّة، ويقدّمها نماذجَ فنّيّة جديدة، يتأمّلها في ذاته، ويحلم معها، ويحاورها، ويسرد لها حكايات الحاضر والمستقبل في رؤيا استشرافيّة، مثلما نقلت له أخبار الماضي، فصارت الأنسنة والنّزوع الإنسانيّ سمةً بارزة من سمات الحداثة الشّعريّة؛ حيث يضفي الخيال الشّعريّ «الحياة على الأشياء غير العاقلة، [ويكسبها] حياة إنسانيّة أو حيوانيّة، وذلك بأن يتصوّر الإنسان أنّ الجماد له صفات الإنسان أو الحيوان أو أنّ الحيوان اتّصف بصفات العقلاء»[282]. على أنّ الأسطورة ليست هيكلًا أو قالبًا فنّيًّا «يكسوه الشّاعر باللّحم والدّم من ركام تجاربه الشّخصيّة...كذلك الحوار الجانبيّ والمونولوج الدّاخليّ، و[ضمائر] الغائب والمخاطب، ليست جميعها

(أدوات) تعبيريّة تصوغ إحدى الأفكار الشّعريّة. إنّ هذه كلّها ليست إلّا عمليّة الخلق في لحظة حضور وتجسّد، تتطلّب مني ومنك أن ننسى ما لدينا من آذان ومخيّلات وعيون نصف مغلقة وألسن نصف هامسة، تتطلّب منّا أن ننسى تلك التّسمية اللّعينة (القُرّاء). تتطلّب منّا أن نصبح حقًّا شعراء. تتطلّب منّا أن نعتذر عن الشّاعر الأوّل، بأنّه لم يجد سوى الأحرف المطبوعة والورق الأبيض، وسيلة نحيا معه (روح العصر)»[283].

قصيدة النّثر وطروحات ما بعد الحداثة:

في مطلع العقد الخامس من القرن العشرين شرعت تظهر بعض ملامح التّحوّل في نمط القصيدة العموديّة، أو بدأت تتكشّف بعض ملامح التّجديد في القصيدة التقليديّة، وأخذت معالم الوضوح والاستقرار تتّجه نحو شيء من التّقعيد والتّنظيم، وإن عانى المصطلح النّقديّ الّذي واكب هذا التّجديد شيئًا من التّذبذب والاضطراب وعدم الانضباط؛ فقد راح النّقّاد يُطلقون على الشّعر الجديد اسم (الشّعر المنثور) أو (الشّعر المُطلق) أو (الشّعر المنطلق) أو (شعر التّفعيلة) أو (الشّعر الحرّ)[284]، ولعلّ مصطلحي: (شعر الحداثة) و(حركة الحداثة الشّعريّة) حظيا بأكبر قدر من التّوافق أو الانتشار بوصف هذه التّسمية تتناسب مع مفهوم هذا الشّعر الحرّ الّذي يعنون به «ألاّ يتبع الشّاعر القواعد التّقليديّة لكتابة الشّعر، فلا يتقيّد الشّاعر ببحر واحد، أو قافية واحدة أو إيقاع واحد»[285].

وفي ضوء من تجارب الشّعراء النّاجحة في هذا المجال كتجربتَي: نازك الملائكة في (قصيدتها الكوليرا) وبدر شاكر السّيّاب في (أنشودة المطر) واهتمام النّقد بهذا الشّعر الجديد، بدأ كثير من الشّعراء يجرّبون في مجال هذا الشّعر مستخدمين أعدادًا غير منتظمة من التّفعيلات في البيت الواحد وقافية غير موحّدة وأوزانًا متداخلة ونهايات أو لوازم قد لا تستخدم إيقاعًا منظّمًا في أبيات القصيدة جميعها. وإن تحرّر هذا الشّعر من بحور الخليل بوصفها أشكالاً

إيقاعيّة ناجزة فقد عمد بعض روّاده إلى الاستفادة من إيقاع الأصوات اللّغويّة، وراحوا يكرّرونها على مستويات: الصّوت اللّغويّ المفرد، والعلامة اللّسانيّة المفردة، واللّازمة الإيقاعيّة في نهايات المقاطع الشّعريّة، مستلهمين تجارب السّابقين من العرب والأجانب مثل تجربة الشاعر جون ملتون في القرن السّابع عشر الميلاديّ، الّتي شكّلت «إرهاصًا مبكّرًا لهذا اللّون من الشّعر. ولكنّ الشّاعر والت وايتمان يعدّ الأب الحقيقيّ للشعر الحرّ في القرن التّاسع عشر، وتعدّ قصيدته أغنية نفسي (1855م) الشّكل الأمثل لهذا الأسلوب. كما كان الشاعر الإنكليزي جيرارد مانلي من المجدّدين الّذين سلكوا دروب الشّعر الحرّ في القرن التّاسع عشر. وفي أوائل القرن العشرين بدأت الحركة التّصويريّة تستخدم الشّعر الحرّ، فظهر شعراء كبار يكتبون على نهجه. وكان ت. س. إليوت وعزرا باوند العمود الحقيقيّ لبلورة الشّعر الحرّ. وفي الشّعر الغربيّ أضحى الشّعر الحرّ، في منتصف القرن العشرين، الشّكل المألوف للشعر، وخاصّة في أعمال كبار الشّعراء؛ مثل روبرت نويل ودي. إتش. لورنس ووليم كارلوس وليمز»[286].

والحقّ أنّ القصيدة الحداثيّة ليست تجديدًا بالإيقاع والتّفعيلات والقوافي وحسب، بقدر ما هي تعبير عن تجربة شعوريّة جديدة تتوفّر فيها الفكرة والعبارة والصّورة والانفعال والإيقاع؛ لأنّ رنين الأصوات أو إيقاع الكلام وحده لا ينتج شعرًا؛ ومن هنا يمكننا أن نستند إلى آراء أرسطو حول المحاكاة بالجمع والتّفريق بين فنون الإيقاع والموسيقا والوزن لنميّز الشّعر من النّثر والنّظم معًا، ولعلّ كتابة النّصّ الحداثيّ المتميّز ليست من السّهولة؛ إذ تقتضي الإجادة في هذا الباب «معرفة دقيقة بأسرار اللّغة الصّوتيّة، وقيمتها الجماليّة، مع دراية بالتّناسب المطلوب بين الدّلالات الصّوتيّة والانفعالات المتراسلة معها، وما يتبع ذلك من سرعة في الإيقاع أو بطء فيه، وما يصاحبه من تكرار وتوكيد وتنويع في النّغم، وهو أمر لا يقدر عليه إلّا شاعر مرهف الحسّ قد ملك أدواته اللّغويّة والفنّيّة»[287].

يتمايز هذا الجنس الأدبيّ من غيره من الأجناس الأخرى بالاستناد إلى اختلاف طريقة المحاكاة تجميعًا أو تفريقًا، وأشهر الأنواع أو الأجناس الأدبيّة في عصر أرسطو كالملحمة والمأساة والملهاة والدّيثرمبوس والنّوموس وصناعة العزف بالنّاي والقيثارة – كانت تحاكي بالإيقاع واللّحن والوزن واللّغة والانسجام تجميعًا أو تفريقًا؛ «أمّا الفنّ الّذي يحاكي بواسطة اللّغة وحدها، نثرًا أو شعرًا...؛ فليس له اسمٌ حتّى يومنا هذا»[288].

أشار أرسطو في الاقتباس السّابق من كتابه إلى استمراريّة توالد الأجناس الأدبيّة عبر الزّمن، ونستشفّ من قوله وجود أجناس في عصره، ما استقرّت حدودها وقوانينها الخاصّة في زمن تأليف كتابه (فنّ الشّعر)، وكذلك الأمر في عصرنا الرّاهن، فقد ولدت فنون جديدة، لم تكن موجودة أيّام أرسطو كالسّينما والخاطرة والمقالة، واندثرت فنون أخرى مثل الدّيثرمبوس والنّوموس، وتراجع الشّعر الملحميّ.

وتابع أرسطو تفريقه بين الشّعراء من حيث درجة الشّاعريّة؛ فلا مجال لمقارنة تفوّق هوميروس الّذي أبدع الإلياذة بمنظومات الأنبا ذوقليس في علوم الطّبّ والطّبيعة إلّا من حيث الوزن؛ فأنبا ذوقليس عالِم في الطّبيعة أكثر منه مبدعًا في مجال الشّعر؛ لأنّه يحاكي بالوزن مفردًا، ولا يحاكي بالانسجام من خلال الجمع والتّفريق بين الإيقاع واللّحن والوزن في اللّغة والموسيقا. أمّا من يمزج بين أكثر من وزن في عمل واحد؛ فيستحقّ لقب الشّاعر لدى أرسطو من أمثال رابسوديّة (خريمون) المسمّاة (قنطورس)، الّتي يمكن أن نصفها بأنّها عمل فنّيّ مؤلّف من عناصر متعدّدة[289].

لا بدّ أن تتعدّد أدوات المحاكاة ووسائلها في العمل الفنّيّ الواحد، ولا بأس إن اقترنت حينًا، وتفرّقت حينًا آخر، إلّا أنّ فنون المحاكاة باللّغة وحدها ما

استطاعت أن تُثبت أقدامها كأجناس لها أسماؤها وحدودها وقوانينها زمن أرسطو، ولم تدخل في حيّز ملاهي الشّعر أو مآسيه وباقي الأجناس الأخرى، وكذلك النّظم في المواضيع الطّبيّة وعلوم الطّبيعة بلغة موزونة ما استحقّ أن يكون في دائرة الشّعر، وإن اقترب من صورته من خلال المحاكاة باللّغة والوزن معًا؛ فالتّحرّر من سلطة الوزن أو المحاكاة بالوزن وحده لا تشكّل حدًّا فيصلًا بين الأجناس الأدبيّة لدى أرسطو؛ بل لا بدّ من أدوات أسلوبيّة أخرى، تقوى بها المحاكاة تجميعًا وتفريقًا.

يحاكي فنّ الخاطرة بمجموعة من عناصر اللّغة من صورٍ وتشبيهات وخيالات وعواطف وانفعالات؛ ولأنّ هذه المحاكاة باللّغة لا تجمع إليها حينًا وتفرّق عنها حينًا آخر، بعضًا من أدوات المحاكاة الأخرى؛ كالإيقاع أو الوزن أو الإنشاد أو الانسجام الصّوتيّ بقي فنّ الخاطرة ضمن جنس النّثر على الرغم من كثير من لمحاتها الشّعريّة وارتفاع حرارة العاطفة فيها، وتوهّج الغنائيّة الذّاتيّة في كثير من نصوصها. وههنا يمكننا أن نتساءل: كيف ولدت (قصيدة النّثر)؟ ومن أيّ رحم جاءت؟ من رحم شعر الحداثة أم من رحم الخاطرة؟ أو أنّها هجينة، تجمع بين هذا وتلك؟ وهل تستحقّ (قصيدة النّثر) هذه التّسمية وفقًا للمنطق الأرسطيّ، ما دامت لا تحاكي بغير اللّغة؟ وهي لا تختلف عن الكلام النّثريّ إلّا بشكلها الهرميّ، وإن كان هناك نوع من الرّؤيا الكشفيّة يكمن خلفها، ويشبه تلك الرّؤيا الكشفيّة في شعر الحداثة، فهل ترقى بها هذه الرّؤيا لتجعل منها قصيدة؟ هذا مع أنّ «الرّؤيا الشّعريّة تتجلّى من خلال الصّورة والإيقاع معًا. وإنّ نقصان ركن من هذه الأركان [يدخل الشّعر] في النّثر الفنّيّ»[290]، فكيف يمكن للرّؤيا وحدها أن تدفع بالنّثر الفنّي إلى جنس القصيد دون أن تقترن تلك الرّؤيا بأدوات أخرى من أدوات المحاكاة؟

قصيدة النّثر:

ينتمي مصطلح (قصيدة النّثر)[291] تاريخيًّا إلى مرحلة متأخّرة من مراحل الحداثة، ولعلّ هذا المصطلح يبشّر بالانطلاق إلى مرحلة (ما بعد الحداثة)؛ وذلك لأنّ شعر الحداثة ذاته لم يولد صدفةً، وإنّما جاء نتيجة حمل طويل، بدأ مع حركاتٍ تجديديّةٍ قديمة متعاقبة منذ العصر العبّاسيّ حتّى منتصف القرن العشرين، لكنّنا لم نسمع فيها بمصطلح (قصيدة النّثر) إلّا بعد أن راح شعر الحداثة ينتشر، ويثبت وجوده؛ فهي بذلك ابنة الحداثة الشّعريّة إذا ما استطاعت أن تثبت نفسها جنسًا أدبيًّا، أو فنًّا له أسسه وقواعده وحدوده، وله جمهوره نقّادًا ومتلقّين، وله –قبل ذلك– مبدعوه الّذين يحاكون فيها بأدوات متعدّدة جمعًا وتفريقًا.

أستقرّ مفهوم (قصيدة النّثر)، أم أنّها ما تزال في طور التّشكّل، وتعاني –مَثلُها مَثل أيّ وليدٍ جديد– صراعًا تقليديًّا محمومًا بين القدماء والمُحدثين؟ ولربّما لم يستقرّ مفهومها بعد على مستويات الإبداع والتّلقّي والتّفكيك النّقديّ، وهذا لا يقلّل من شأنها، فقد أقرّ أرسطو بعدم وجود تسمية أو مصطلح نقديّ لفنون أدبيّة، كانت –في عصره– تحاكي باللّغة وحدها. لعلّ أمر (قصيدة النّثر) بأيدي مبدعيها، وإذا ما أرادوا لها أن تأخذ مجالها الحيويّ في النّموّ والانتشار، فلا بدّ لهم من أن يطوّروا أدواتها في المحاكاة ووسائلها التّعبيريّة كاللّحن والموسيقا والإيقاع بما ينطوي تحتها من وزن وقافية وعروض وجوازات وزحافات ونبر وتنغيم وجرس وخصائص حروف اللّغة الصّوتيّة، ويمكنهم أن يستمدّوا صورًا جديدة وتخييلات مبتكرة من حقول معرفيّة جديدة، مثلما استمدّ كثير من شعراء الحداثة صورًا مبتكرة من عوالم الأساطير وميثولوجيا الأمم ومعتقدات الشّعوب القديمة، مع ضرورة الحذر والانتباه إلى أنّ المجاز والخيال والانزياحات اللّغويّة لا تصنع شعرًا وحدها،

ولا يمكن أن نحدّد انزياح الشّعر بمعزل عن موسيقاه، «بل إنّ الموسيقا أساس انزياحه، فالشّعر لا يتحدّد بالجانب الدّلاليّ فحسب، بل بالجانب الصّوتيّ أيضًا، وهو ما قرّره كوهين نفسه من قبل. فقد أشار إلى أنّ قصيدة النّثر تهتمّ بالجانب الدّلاليّ، وتهمل الجانب الصّوتيّ، أمّا النّظم فيهتمّ بالجانب الصّوتيّ، ويهمل الجانب الدّلاليّ، وأمّا الشّعر فيهتمّ بالجانبين معًا»[292].

إذا كان شعر الحداثة لا يقتصر على استخدام الأسطورة والرّمز ولغة الحديث اليوميّ والمشكلات الميتافيزيقيّة، بل يتعدّى ذلك إلى موقف متميّز من الكون كلّه، فالإنسان محور شعر الحداثة، والرّؤيا أداته، والكشف عن جوانب جديدة من العالم غايته، والعفويّة المنسابة مظهره، فماذا يبقى لشعراء مرحلة ما بعد الحداثة ومبدعيها؟ وماذا تبقّى لشعراء قصيدة النّثر على وجه التّحديد؟ وهكذا يجد الدّارس نفسه أمام قضيّة قديمة متجدّدة، قال عنترة العبسيّ يكشف بعضًا من جوانبها:

هل غادر الشّعراءُ من متردَّمِ   أم هل عرفت الدّار بعد توهّمِ؟

ثمّ نقض أبو تمّام قول النّقّاد فيها: «(ما ترك الأوّل للآخر شيئًا)، فقال[293]:

فلو كان يفنى الشّعرُ أفناه ما قرتْ   حياضُك منه في العصور الذّواهبِ

ولكنّه صوب العقول إذا انجلت   سحائب منه أُعقبت بسحائبِ

نعم، سيبقى مجال الإبداع واسعًا مادام حدس الأديب المبدع وقّادًا، وسيستمرّ ما دام باب التّجريب مفتوحًا بغضّ النّظر عن التّسميات وحدود الأجناس الأدبيّة.

يتميّز الشّعر من النّثر بجملة من الخصائص في الآداب العالميّة جميعها، فلغة الشّعر تشفّ من خلال تكثيفها الدّلاليّ بالصّور والإيقاع والذّبذبة عن

نوازع وجدانيّة تتميّز بها من لغة النّثر، الّتي يغلب عليها أن تسير في اتّجاه واحد لا يخلو من رويّة المنطق ووضوحه دون الاعتماد على الإيقاع في المحاكاة النّثريّة، الّتي تعوّض عنها الفنون السّرديّة من خلال المحاكاة بالشّخوص أو الصّراع أو الحدث. ولعلّ مبدعي قصيدة النّثر يسعون إلى أن يستكشفوا ما في لغة النّثر من قيم شعريّة، ويستثمروها لخلق مناخ يعبّر عن تجربة ومعاناة بصور شعريّة، تجمع بين الشّفافيّة والكثافة في آن واحد، وهم يدركون أنّ إهمال الوزن التّقليديّ أو انعدامه سيُفْقِد المحاكاة بالجمع والتّفريق عنصرًا مهمًّا، قد لا يُعوّض بعنصر آخر؛ لذلك يعمدون في كثير من الأحيان إلى إبدال الوزن التّقليديّ أو التّعويض عنه بإيقاعات التّوازن والاختلاف والتّماثل والتّناظر معتمدين على إيقاع الجملة العربيّة وتموّجاتها الصّوتيّة بموسيقا صياغيّة تُحسّ ولا تُقاس. وفي النّصف الثّاني من القرن العشرين، راح ينتشر مصطلح (قصيدة النّثر) لدى نفر من الكتّاب العرب في هذا الجنس الأدبيّ، والمصطلح في أصله فرنسيّ، مهّد لشيوعه وانتشاره بودلير وبعض من معاصريه، ليس في الأدب الأوربيّ وحسب، بل أقبل الأدباء العرب على هذا الجنس الأدبيّ في ذروة انفتاحهم على التّجارب الإبداعيّة العالميّة أيضًا، فقد شكّل الانفتاح على النّماذج الإبداعيّة في الآداب الأخرى رديفًا لمسوّغات التّطوّر الضّمنيّة في الشّعر العربيّ، ويرى بعض النّقّاد أنّ الشّعر العربيّ في المهجر شكّل مهد قصيدة النّثر العربيّة؛ فقد كتب كلّ من أمين الرّيحاني، وميخائيل نعيمة، وجبران خليل جبران «محاولات شعريّة متأثّرين فيها بالشّاعر الأمريكيّ والت وايتمان، ثمّ انتقلت من هناك إلى المشرق؛ [لكنّ قصيدة النّثر لم تلقَ] رواجًا كبيرًا في الشّعر العربيّ الحديث؛ إذ إنّ الذّائقة العربيّة ما تزال محكومة بوزن الشّعر العربيّ وإيقاعه في نماذجه الموروثة»[294].

لعلّ تكرار الأصوات المتوقّعة في قافية البيت الشّعري أو نهاية سطره من أبرز مولّدات الجمال الإيقاعيّ في القصيدة، بالاستناد إلى موقف أرسطو من المحاكاة بالجمع والتّفريق بين المستوى الدّلاليّ والصّوت المتوقّع في نهاية السّطر الشّعريّ، وكذلك يُكثّف التّكرار الصّوتيّ إيقاع الشّعر، ويزيد في حلاوته من ناحيتين: ناحية سماع ما توقّعه المتلقّي، وناحية التّماثل بين الأصوات المنطوقة؛ لكنّ هذا التّوقّع وذاك التّماثل لا يتردّدان بوتيرة واحدة في (قصيدة النّثر)، الّتي لا تلتزم قوانين الحداثة، بل تنعتق منها ذاتها، في ظلّ ما يعانيه مفهوم الشّعر الحرّ من انقسام النّقّاد والمبدعين بين رافض له، وداعٍ إليه، فقد أخرج بعض النّقّاد الغربيّين الشّعر الحرّ من دائرة الشّعر، كالباحث الفرنسيّ باريس أوبنجاوم الّذي وجد في لغة الشّعر نوعًا من أنواع الكلام المرتّب وفق نظامه الخاصّ، مثلما وجد في مصطلح الشّعر الحرّ مغالطة منطقيّة من ناحية التّسمية؛ فمفهوم القصيدة أو القصيد يعدّ من رواسب الحسّ الكلاسيكيّ؛ «لأنّ التّسمية –أيّ تسمية– هي خطّ أحمر تحت عنوان شامل يقصد التّعميم. وأولى السّمات الأساسيّة لمعنى الحداثة في الفنّ، هي الإيغال في التّفرّد للدّرجة الّتي يصبح معها التّعميم عجزًا وقصورًا عن استيعاب مفهوم الحداثة»[295].

وكذلك يرى م. ينكايبف أنّه من الأجدر لقصيدة النّثر وسائر نصوص الشّعر الحرّ ألّا تكون من مواضيع الدّراسات الشّعريّة؛ لأنّ نصوصها تكاد لا تتميّز بشيء من الكلام العاديّ في أغلب الأحيان، وحتّى الانطباع الّذي يتولّد في المتلقّي بعد استقبالها أشبه بذلك الانطباع الّذي يتولّد لديه من تلقّي النّثر الفنيّ. وإن وجدنا نوعًا من التّقفية في بعض قصائد النّثر فأصوات القوافي وحدها لا تجعل النّثر شعرًا، بل يكثر في النّثر العاديّ أن نصادف بين الحين والآخر ظواهر صوتيّة من قبيل تلك التّقفية. وإن كانت تسمية النّصّ النّثريّ بالقصيد واحدة من رواسب الحسّ الكلاسيكيّ، فالنّثر فيها لا «يمنحها قيمتها الفنّيّة، وليس

النّظم في قصيدة النّظم هو الّذي منحها قيمتها الكلاسيكيّة القديمة. وإنّما هناك شيء آخر لا علاقة له بطريقة تركيب الكلمات، نثرًا ونظمًا، هو الّذي يخلق ما ندعوه بالشّعر. كما أنّ هناك شيئًا آخر لا علاقة له بالتّخلّي عن الأوزان الخليليّة هو الّذي يجعل من شعرنا قصيدة حديثة»[296].

ومع إقرار لوتمان بأهمّيّة الوزن، يرى أنّ غيابه المنتظم عن نصّ من نصوص الشّعر لا يجعل منه نثرًا، بشرط أن يجمع صاحبه في محاكاته الشّعريّة ويفرّق فيها بإجراءات شكليّة بديلة تميّز نصّه من النّثر؛ فقصيدة النّثر حين تتخلّى عن إيقاع الشّعر التّقليديّ لا بدّ لها إلّا أن تعوّض عنه بإيقاع جديد، أو لا بدّ لها من أن تجمع إلى وسائل محاكاتها وسيلة أخرى. وقد تنبّه نور ثروب فراي إلى أنّه لا يمكن للوزن أن يكون مصدر الإيقاع أو دليله الوحيد في الشّعر، ولو كان كذلك لتحوّل الشّعر إلى نثر دون هذا الوزن، والحقّ أنّ الوزن والإيقاع مصدر واحد من مصادر الشّعريّة المتعدّدة في النّصّ. وإن كان هناك كثيرٌ من الآراء الّتي تجعل من الوزن فيصلًا بين الشّعر والنَّثر، فإنّنا لا نعدم «في المقابل آراء أخرى حدّت من هذه الهالة التّي ظفر بها الوزن دهرًا طويلًا؛ وذلك كي لا يُفهم أنّ من أتقن معرفة الوزن صارت أبواب الشّعر مفتّحةً له. وقديمًا كان أرسطو متنبّهًا إلى هذا؛ فهو، على إقراره بأهميّة الوزن للمحاكاة الشّعريّة[297]، يرى أنّ وجوده غير كافٍ وحده لإنتاج الشّعر على نحو ما كان يرى بعض معاصريه حين عدّوا ذوقليس في نظمه بعض المعارف الطّبيّة أو الطّبيعيّة شاعرًا، على حين ليس له من الشّعر إلّا الوزن. والأولى به أن يعدّ عالمًا طبيعيًّا أكثر منه شاعرًا؛ لأنّ الشّاعر الحقيقيّ هو من يكون على غرار هوميروس»[298] ممّن جمع في المحاكاة الشّعريّة، وفرّق فيها بين مجموعة من وسائل المحاكاة اللّغويّة وغير اللّغويّة؛ كالتّصوير والوزن والإيقاع والتّنغيم والإنشاد.

يبدو الإيقاع في قصيدة النّثر أقرب إلى نوع من الحسّ العفويّ، تعمل على تكوينه عدّة عوامل، تأتي في مقدّمتها طبيعة الأصوات وخصائصها ونبرها وتنغيمها وعلاقات التّآلف والتّناسب والتّوازي والانسجام بين الأصوات والجمل الّتي تشكّل ذرّات القصيدة وعناصرها، الّتي تعلن عن وجودها[299]؛ حيث يقول نور ثروب فراي: «أخبرني مرّة معلمي الخاصّ بلعام إدغار، أنّه إذا كان إيقاع الجملة صحيحًا، فإنّ معناها يفتّش عن ذاته. بالطّبع كنت يومها في الجامعة، وأنا أرى أنّ من الخطر إلقاء مثل هذا الكلام في أذن صبيّ في العاشرة من عمره. لكنّ في هذا الكلام شيئًا حقيقيًّا. يقال لنا إنّنا إذا أردنا أن نكتب، فلا بدّ من وجود شيء ما نقوله، ولكنّ هذا بدوره يعني أنّنا ندرك قدرة معيّنة من الطّاقة اللّفظيّة»[300]. وقد حلم بودلير بشعر نثريّ موسيقيّ متحرّر من سلطة الإيقاع والقافية، والمهمّ عنده «أن تكون الموسيقيّة فيه مسفرة عن وجهها وبادية للعيان. ويظلّ الوزن في المقابل من مقوّمات العمليّة الشّعريّة. على حدّ تعبير كوهين. ومهما يُقَلْ من أنّ في النُّثر موسيقا وإيقاعًا فإنّ موسيقا الشّعر وإيقاعه لا بدّ لهما أن يكونا، بالقياس إلى موسيقا النّثر وإيقاعه، فائقين بارزين»[301].

يقسم سعيد عقل المواقف الشّعوريّة الكامنة وراء الكتابة إلى حالتين: حالة من الوعي ربطها بكتابة النّثر وحالة من اللّا وعي ربطها بكتابة الشّعر، وراح يقول: «ما ترى، يحدو بي حينًا إلى كتابة النّثر وآخر إلى اطلاع الشّعر؟ إن أنا باشرت العمل وكانت تهدر فيّ أشياء بوسع قوى النفس أن تصل إليها، إن كانت لي أفكار وصور وعواطف، وجدتني تلقائيًّا أملأ الصّفحة تلو الصّفحة نثرًا. أمّا إن كان في داخلي ما هو فوق طاقة تلك القوى. إن كانت نفسي ذاتها في حالة فوق الوصف، خالصة، لا تشوبها فكرة أو صورة أو عاطفة، حالة تمكّن ذاتها من وعي ذاتها أعمق وأغنى، فأروح تلقائيًّا أكوكب بياض أوراقي بالشّعر. الشّعر

من لا وعي والنّثر من وعي»[302]. وإن صحّ الرّبط بين الإيقاع واللّاوعي الّذي تحدّث عنه سعيد عقل تكون قصيدة النّثر مزجًا بين الوعي واللّاوعي بنسب متفاوتة؛ لذلك يعلو مستوى الإيقاع في بعضٍ من قصائد النّثر، وينخفض في بعضها الآخر؛ ولذلك أيضًا ميّز الدّكتور أحمد زياد محبّك بين مستويين من الإيقاع في قصيدة النّثر حين قال: «المستوى الأوّل هو مستوى الإيقاع العالي؛ حيث ما يزال الشّاعر يحرص على قوّة الإيقاع ووضوح النّغم، وقد تظهر لديه ظلال من التّفعيلة، وبقايا من القافية، وربّما ظهر شيءٌ من النّزوع الرّومنتيكيّ أو التّوهّج العاطفيّ»[303]. كما في قصيدة: (ماذا انتهى كلّ شيّ؟)، الّتي يقول فيها سعيد عقل:

ماذا ! انتهى كلّ شيّ ؟

وما قلته، أمسِ، لي

بأنّي غدُ البلبلِ

وقدّي من صندلِ

ومن كَدْسِ وردٍ وفَيّ

ماذا! انتهى كلّ شيّ؟[304]

والمستوى الثّاني من مستويات الإيقاع في قصيدة النّثر وصفه الدّكتور محبّك، فقال: «ثمّة لغة ذات إيقاع هادئ خفيّ، لا يظهر فيها شيء من خصائص القصيدة التّقليديّة، ليكون لها استقلالها»[305]. وذلك مثل قصيدة (لم أدرِ) الّتي يقول فيها سعيد عقل:

لم أدرِ هل أعبده أم أحبّ

يهمّني منه شبابٌ عرم

نبرة صوتٍ كالهنا في الكلم

وجبهةٌ كناهدي تشرئبّ!

أمسِ تلقّاني كأنّي اجتمعْ

في الغوى والحسن حتّى استطابْ[306]

وفي قصيدة نثريّة أخرى من مجموعة (سيّاف الزّهور) لدى محمّد الماغوط، يجتمع فيها الوعي واللّاوعي معًا بالاستناد إلى آراء سعيد عقل السّابقة في الشّعر والنّثر، وينخفض الوضوح الإيقاعيّ إلى نوع من الهدوء الخفيّ، وتحضر صورة (الجدار) الفنّيّة في قصيدة النّثر، لنرى فيها كثيرًا من ملامح التّحوّل الرّمزيّ وجماليّاته؛ فنتماهى مع دفْقِه بما فيه من شفافيّة وعذوبة، ونتجاوز مرحلة البحث في تجنيس نصوص الحداثة وتصنيفها وتسمياتها الّتي أساءت لها أكثر ممّا خدمتها، وفقًا لآراء غالي شكري الّذي وجد في المزج بين الوعي واللّاوعي نوعًا من الهارموني –كما يطلق عليه–، الّذي «تصبح فيه الفكرة انعكاسًا ذهنيًّا للمعاناة الهائلة في إحدى التّجارب، تصبح الكلمة وقودًا يشعل روح الإنسان بلا توقّف»[307].

تطوّرت صورة (الفارس المهزوم) في نصّ بعنوان (حائط المبكى العربيّ) لمحمّد الماغوط، مثلما تطوّرت صورة (الجدار) في هذا النصّ أيضًا؛ لتغدو عتبة العنوان الدّلاليّة بوّابة العبور إلى معاني اللّوم والتّقريع؛ لوم الذّات العربيّة وجلدها لدى (الشّاعر/الفارس المهزوم)، الّذي أراد لولده أن يميّز قصص الحبّ الجميلة والبطولة الخارقة في الشّعر من مرارة الهزيمة في الواقع؛ لذا راح يسحب هذا الطّفل، ويجرّه منه أذنه، ويطوف به على شواهد قبور الأسلاف؛ ليعلّمه مبكّرًا كيف يتلقّى الفارس هزيمته بعزم وثبات. وإن كانت صورة (الجدار) لدى محمود درويش قد شكّلت خلف جداريّته معبرًا يقوده إلى السّماء؛ ليبحث

عن وطنه الضّائع، أو ليقيم عليه معرضه هناك عند باب القيامة، فإنّ لصورة الجدار عند الماغوط تحوّلًا دلاليًّا رمزيًّا آخر. وإذا كانت العلامات اللّسانيّة في دائرة (الجدار) الدّلاليّة مثل: (الحجارة وأعمد الرّخام وشواهد القبور...) قد صارت أوطانًا بذواتها لدى البرغوثيّ حين غاص فيها مصوّرًا جمالها، وكأنّها وطن قائم مستقلّ بذاته، فإنّ جدار (حائط المبكى العربيّ) لدى الماغوط يتّخذ منحًى مؤلمًا آخر، ويتحوّل إلى كتاب من كتب النّقد اللّاذع، أو يتحوّل إلى محكمة لجلد الذّات ولومها وتقريعها، من خلال الإصرار على تكرار الاستهلال بـ(لو) الشّرطيّة؛ أداة (امتناع الوجود) بين أدوات اللّغة وعلاماتها اللّسانيّة، فقد قال الماغوط في ذلك النّصّ(308):

لو صفّقتُ مرّة واحدة لذلك الموكب./ لو شاركتُ بخطوة واحدة في تلك المسيرة، وبهتاف واحد في تلك الانتخابات الحرّة./ لو أطلقت مشطًا أو خرطوشةً واحدة في ذلك العرس وأنا أهزّ رشّاشي من فوق أحد السّطوح./ لو لم أتثاءب في ذلك المهرجان./ لو لم أتصافح في تلك المناظرة./ لو لم أنظر إلى ساعتي أكثر من مرّة في تلك النّدوة./ لو انسحبت مبكّرًا من ذلك الحزب./ وانضممت مبكّرًا إلى تلك المنظّمة./ لو لم أوقّع على تلك العريضة./ لو قبلت دعوة تلك السّفارة./ لو علّقت تلك الصّورة في مكتبي، وتلك اليافطة فوق بيتي./ لو بكيت بصوت مرتفع في ذلك المأتم./ لو لم أطلق تلك النّكتة في تلك السّهرة./ لو لم أخرج إلى دورة المياه، لحظة التقاط الصّورة التّذكاريّة./ لو ساعدته على ارتداء معطفه عند الخروج، وعلى خلع حذائه أو عباءته عند الدّخول.

ويستمرّ نقد الماغوط اللّاذع لمجموعة كبيرة من القيم الزّائفة في المجتمع العربيّ المعاصر؛ من نفاق وتملّق ومراءاة وتودّد زائف؛ تلك القيم الّتي نافست قيم الأصالة والشّهامة والمروءة والعزّة والنّبل والكبرياء، ولم تعد تضاهيها فحسب، بل صارت تتفوّق عليها في بعض المحافل. ويتابع الماغوط جلد الذّات

العربيّة من خلال جلد ذاته وبكائه وعويله على (جدار) القيم العربيّة، وتتجلّى لديه «شعرنة الواقع، عبر إزاحته خارج حدوده الضّيّقة المقيّدة وفتحه على أفق شعريّ يرتفع بالتّجربة إلى فضاء الفنّ، وربّما كانت سمة التّغلغل الشّعريّ في نسيج الواقع واستثارة مكامنه السّرّيّة وخواصّه الفريدة من أبرز سمات شعريّة المتن الماغوطي»[309]، كما نلحظ في وقوفه على حائط المبكى العربيّ حين قال[310]:

لو بعت قبل حرب الخليج/ لو اشتريت بعد حرب لبنان/ لو تظاهرت بالصّدمة من اتّفاقيّة كامب ديفيد، وبالذّهول من اتّفاقيّات أوسلو، وبالفرح والحبور في [أيّ] مناسبة وطنيّة، وبالمهانة والشّرود في [أيّ] كارثة قوميّة.

يمتطي الماغوط صهوة البكاء، ويعبُر من خلال صورة (الجدار/ حائط المبكى العربيّ) إلى قلب المجتمع؛ ليصادف الجاسوس المُخبر المقنّع بزيّ الفرّان أو الكنّاس أو نادل المقهى أو إحدى بنات اللّيل، ثمّ ليقف على ازدواجيّة المعايير والقيم الزّائفة في مجتمع التّناقضات. انعتق الماغوط من رنين الموسيقا؛ لكنّه نفث سحرًا في الكلمات؛ فتراقصت الدّهشة على أنغام نايه الحزين مع أنّ إيقاعه إيقاع الأنين النّاجم عن جلد الذّات، وكذلك فقد منح التّذبذب بين الزّمن الماضي (قبل لو)، والزّمن الرّاهن أو المستقبل (بعد لو) التّحوّلَ الرّمزيّ في نصّ الماغوط إيقاعًا جماليًّا يتولّد من مصطلح اعتباطيّة النّصّ الحداثيّ، الّتي تعني: «أن يكون للزّمن [فيه] حركته الخاصّة، فلا يمضي طبقًا لمنطق سرديّ متقدّم ومتواصل، بل يصنع تشكيلًا تغلب عليه الدّائريّة»[311]؛ دائريّة التّنقّل بين الماضي والمستقبل، ويبدو ذلك في قول الماغوط[312]:

لو لم يستدرجني ذلك الفرّان المحدودب العجوز للحديث عن أطفال العراق، وذلك الكنّاس للحديث عن الحكّام الشّباب./ وإحدى بنات اللّيل عن مستقبل

عمليّة السّلام. وإذا كان ذلك سيؤثّر على دخلها (القوميّ)، ونادل المقهى عن الأدب المقارن؛ حيث أمضيت ساعة وأنا أقارن له بين حياتنا، وحياة الكلاب في أوربّا./ لو بكيت، لو ضحكت/ لو أسرعت، لو تمهّلت/ لو حرصت، لو تهوّرت/ لو أخلصت، لو تنكّرت/ لو غامرت، لو أحجمت/ لو علّقت، لو مزّقت./ لو بيّضت، لو سوّدت، لو انبطحت، لو زحفت، لو سعلت، لو عطست...

تكاثفت الثّنائيّات الضّديّة في قصيدة النّثر، فكشفت عن «انعدام الثّقة بالحقيقة المطلقة... وانحطاط النّموذج الإنسانيّ أمام النّصّ»(313)، وانفتح المجال أمام النّصّ؛ ليتابع مساره السّريع في مجال التّحوّل الرّمزيّ، وليصل جلد الذّات أوجَه عندما نكتشفُ أنّ بعضًا من صفات النّفس الإنسانيّة الخسيسة؛ كالغدر والخيانة والرّغبة في القتل والاغتيال كانت سببًا لتفريطنا برموز حضارتنا؛ حيث يغنّي الماغوط ما يدور في ذاته وذات كلّ غيور على حضارتنا العريقة، وترتفع حدّة انفعاله مع ارتفاع صوته بالبوح والبكاء، وهو يقول(314):

لو كان عندي طفل، أو حفيد في الثّالثة أو الرّابعة من عمره، أقوده بيده، أو من أذنه، وأطوف به في أرجاء الوطن العربيّ، وأطلعه على معالم الحضارة العربيّة، وتراثها الإنسانيّ، ومظاهر الاحتفاء برموزها وروّادها في الحبّ، والإبداع، والتّغيير، ونبدأ بالشّعر، فأقول له:

هذا شارع الشّنفرى، وقد قتل سنة 510م./ وهذا شارع عنترة بن شدّاد العبسيّ، وقد قتل سنة 615م./ وهذا شارع طرفة بن العبد، وقد قتل سنة 569م./ وهذا شارع المتنبّي، وقد قتل سنة 965م الموافق 354هـ./ وهذا شارع (أبو فراس الحمدانيّ)، وقد قتل سنة 968م الموافق357هـ./ وهذا شارع ابن المعتزّ، وقد قتل سنة 908م الموافق 296هـ./ وهذا شارع بشّار بن برد، وقد قتل سنة 784م الموافق 286هـ./ وهذا شارع ابن المقفّع، وقد قتل سنة 759م

595.indd 178 8/1/22 2:43 PM

الموافق 142هـ./ وهذا شارع التّهاميّ بن محمّد، وقد قتل سنة 416هـ./ وهذا شارع عديّ بن ربيعة التّغلبيّ، المعروف بالزّير، وقد مات في سنة 591م./ وهذا شارع ابن الرّوميّ، وقد مات (مسمومًا) سنة 896م الموافق 283هـ./ وهذا شارع الجاحظ، وقد مات (مفلوجًا) سنة 868م الموافق 255هـ.

وقبل أن تبدأ حدّة التّوتّر والانفعال لدى الماغوط بالهبوط، تثبت برهة في مداها الأقصى، عندما نكتشف أنّنا لم نستفد شيئًا من دروس الماضي وعِبرِه الكثيرة، وأنّ مآسي الغدر والخيانة والمكر والخداع لمّا تنتهِ بعد، وأنّه ما يزال أمامنا شارع جديد بانتظار اسم جديد؛ لتبدأ بعدها حدّة الألم ومرارته بالهبوط تدريجيًّا، وهو يقول:

أمّا هذا الشّارع، فإنّ اسم المبدع العربيّ الّذي أُطلق عليه فهو غير واضح، وكذلك تاريخ ميلاده ومصرعه. على كلّ حال، إذا لم يكن شاعرًا، فربّما كان الرّاوي أو النّاشر، أو الموزّع.

آه ما أسهل الحياة لولا الكرامة!!

تجاوز محمّد الماغوط حدود الماضي وتخطّاها، واستدرج العالم الخارجيّ إلى داخله في تشابك واضح بين الحلم والواقع والرّؤيا الكشفيّة، فخطّ لنفسه اتّجاهه الخاصّ به بين دُعاة التّجاوز والتّخطّي؛ فتشكّلت جماليّات التّحوّل الرّمزيّ في قصائده النّثريّة على هدى من أرضيّة صلبة يقف عليها في مجاله الإبداعيّ[315]. ومع هذا رأى البيّاتي أنّ كتابات الماغوط ليست شعرًا، بل تبقى إبداعًا نثريًّا، وليس كلّ إبداع في مجال القول شعرًا، و«الماغوط مبدع في الأصل، ولديه تجربة، [و] الإبداع سمة مشتركة بين الشّعر وغيره من الفنون والعلوم. ولكلّ مجال إبداعه، ولكلّ تجربة فنّيّة طبيعتها الّتي تميّزها [من] غيرها»[316].

لقد دفعت ظاهرة الموت المريب لبعض الشّعراء قتلًا بين السّمّ والسّيف شاعرًا حداثيًّا آخر مثل عبد الوهاب البيّاتيّ ليتوجّس مصيره قبل الماغوط، وليبحث عن تبرير منطقيّ لموت المبدعين على هذه الطّريقة؛ ثمّ ليخلص إلى نتيجة تقول: إنّ قتل المبدعين والمتميّزين على أيدي من يطلق عليهم (الغوغاء والشّويعرين ومأجوري بعض الحكّام) في عصر مزدهر مثل العصر العبّاسيّ لم يكن إلّا تعويضًا عن عقدة النّقص، الّتي لا تفارقهم، ورغبة من الغوغاء في الخلاص من نبوءات المتميّزين الاستشرافيّة الحدسيّة الصّادقة في معظم الأحيان.

وفي نصّ نثريّ لا يخلو من التّحوّلات الرّمزيّة في نصوص الحداثة العربيّة، يحمل عنوان: (أبو تمّام في مدينة الشّمس) ضمن كتاب (مدن ورجال ومتاهات) للبيّاتيّ، تبدو لدينا صور حزينة لكثير من الفرسان المهزومين في الشّعر العربيّ؛ حيث يرفض البيّاتيّ من خلال نصّه النّثريّ تلك الأفعال (الغوغائيّة) كما أطلق عليها، حين قال: «هل مات أبو تمّام مسمومًا، كما مات المعريّ وأبو نواس وابن الرّوميّ؟ الشّائعة التّاريخيّة تؤكّد أو تنفي ذلك، ولكنّ ظاهرة موت الشّعراء في العصر العبّاسيّ في ظروف غامضة تؤكّد أحيانًا، ولا تنفي هذه الظّاهرة، وما قتل المتنبّي وبشّار بن برد وابن المعتزّ إلّا برهان ساطع على أنّ الشّعراء في ذلك العصر كانوا يتعرّضون للأذى والوشاية والحسد والمطاردة والقتل على أيدي الغوغاء والشّويعرين والمأجورين لبعض الحكّام، الّذين فاتهم المجد الحقيقيّ، فأرادوا أن يعوّضوه بقتل الشّعراء؛ لأنّهم كانوا يعرفون أكثر ممّا ينبغي، أو لأنّهم بوصلة أزمانهم، فمن خلال أماديحهم أو هجائيّاتهم وتنهّداتهم كان النّاس يعرفون درجات الحرارة والطّقس وثمن الإنسان حيًّا وميتًا، وما يدور وراء أسوار وبوّابات القصور المغلقة»[317].

شكّلت صورة (الجدار) الفنّيّة مع دائرتها الدّلاليّة في كثير من قصائد النّثر العربيّة بوّابة أو بوّابات للعبور إلى معانٍ ودلالات ومقاصد رمزيّة متحوّلة جديدة، وذلك على عكس ما نتوقّعه من (الجدار)؛ كأن يكون ستارًا أو سدًّا مادّيًّا منيعًا، –وإن كان كذلك على أرض الواقع– فقد فتح الجدار الفنّيّ في النّصّ آفاق الرّؤى الشّعريّة للعبور والتّحوّل الرّمزيّ، وصار مدخلًا ومنفذًا ومعبرًا آمنًا إلى فضاءات الشّعريّة المتميّزة. وإن كنّا استطعنا أن نرصد حركة التّحوّل الرّمزيّ في صورة (الجدار) الفنّيّة في أكثر من نصّ حداثيّ أو قصيدة نثريّة، فإنّ هذا الرّصد لا يعني أنّ صورة (الجدار) ودائرته الدّلاليّة لم تُقدّم أو لم يُقدّما إلاّ في صور رمزيّة متحوّلة في النّصوص الحداثيّة كلّها، فقد قُدّم الجدار بوصفه سدًّا حاجبًا بين الحبيبة وحبيبها، وبدت المدن بكلّ بيوتها وجدرانها (مدنًا للمنافي) بعيدًا عن الحبيب، وصار الجدار (جداريّة) لكتابة (تعاويذ على جدار الهزيمة)؛ هزيمة الفشل في الحبّ والإخفاق في الوصول إلى الحبيب، في نصّ (تعاويذ على جدار الهزيمة) من مجموعة (مدن المنافي) الشّعريّة، للشّاعرة السّودانيّة روضة الحاجّ؛ حيث تتشبّث الشّاعرة بالمدينة، عساها تلقى حبيبها؛ حيث لم يبق لديها أمل، ولم تعد تملك إلّا أن تتشبّث بتلك المدينة، وتكتب تعاويذ هزيمتها على أوّل (جدار) تراه أمامها في (مدن المنافي)؛ فقد قالت في ذلك النّصّ الّذي ترتفع فيه درجة الإيقاع قليلًا نحو الوضوح والتّجلّي[318]:

مدخل:

(أومُخرجيَّ؟/ نعم رسول الله/ يخرجك الّذين تحبّهم/ فردًا تُهوّم في الفلاة وفي الدّروب وفي

الشّعاب).

نصّ:

أو مخرجي؟/ فعلتَ يا كلّ الّذين أحبّهم/ وتركتني وحدي أهوّم/ لا رفاق ولا ديار ولا صحاب/ من أين أبدأ/ حين أشرع في اقتلاعك من دمي/ قل لي/ فوحدك من صعدتَ ومن هبطت ومن/ وقفت بكلّ شريان وباب/ الآن قل لي/ قبل أن يرتدّ لي طرفي.../ أنا حينما أوقفت عمري رهن عمرك/ كنت أعرف أنّني (أعطيت ما استبقيت شيّ)/ من أين قل لي سوف أبدأ باقتلاعك/ من شراييني الّتي ما خبّأت إلّاك/ أم من قلب أوردتي الّتي/ جعلتك وجهتها/ من الأعماق أم من مقلتيّ/ من أوجه الأحباب؟ من انحناء بيتي/ من محطّات الطّريق العام/ من أين ابتداء الموت/ يا موتي الّذي جرّعته قلبي فمات/ وجرحه ما زال حيّ؟.

تطوّرت التّراجيديا عن شعر المديح والتّمجيد الغنائيّ اليونانيّ Dithyrambe، إلى أن تخلّصت من نزعتها النّقديّة السّاخرة على يد أسخيلوس، وإن حافظت على مزجها بين الغنائيّ والملحميّ؛ لأنّ الملحمة ذاتها نشأت من قصص البطولة والحماسة، الّتي صار أبطالها جزءًا من الأساطير الغنائيّة في ظلّ سيادة النّزوع الغنائيّ لدى كلّ من ستيسيشور وبندار، ثمّ علا شأن المسرح الشّعريّ نتيجة لمرحلة النّضج الفكريّ والفنّيّ الّتي وصل إليها المجتمع، ثمّ مهّد هذا النّضج –في مراحل لاحقة– لتراجع الإلهام ونشأة الشّعر التّعليميّ، الّذي وصل إلى مرحلة الهوس «لدى شعراء الإسكندريّة اليونان في العهد البطليموسيّ، وكذا في فرنسا في القرن الثّامن عشر»[319]، وكشف عن إفضاء الفرد والمجتمع ونزوعهما إلى العلم الّذي ارتبط ازدهاره بازدهار النّثر، وإن كان هذا النّثر «قديم قدم العالم ذاته»[320].

وقد ميّز أرسطو والأب ك.فانسان الشّعر من النّثر من ناحية الاختلاف بينهما في الأفكار والمواضيع والأسلوب؛ حيث يشكّل السّطر الشّعريّ بتفعيلاته

عنصر الشّعر البنائيّ أو الشّكل الإيقاعيّ أو الموسيقي للأفكار فيه، وهو من هذه النّاحية يقع في وسط المسافة بين فنّ النّثر بانفعالاته الباهتة، وفنّ الغناء بقدرته الكبيرة على ترجمة مشاعر الرّوح. ولعلّ هذا ممّا يزيد من صعوبات التّجديد في هذا الفنّ مع الحفاظ على خصوصيّته؛ فالتّمسك بالزّخم الإيقاعيّ العالي أو الرّنين الموسيقيّ الرّتيب يقف في وجه التّجديد الشّعريّ، ويحول دونه إن لم يذهب به نحو فنّ الغناء، والتّخلّي النّهائيّ عن ذلك الزّخم الإيقاعيّ يذهب بالشّعر نحو فنّ النّثر، وتسمية النثّر بالقصيد أو القصيدة لا تجعل منه شعرًا إن لم يشتمل النّصّ بحدّ ذاته على مقوّمات الشّعريّة وعمود الشّعر؛ لذلك وجد غالي شكري أنّ تسمية بعض نصوص الحداثة الشّعريّة بقصيدة النّثر أساءت لتلك النّصوص أكثر ممّا خدمتها أو أفادتها.

مثلما نتج عن موقع الشّعر الوسطيّ بين فنّي: النّثر والغناء صعوبةٌ في تجديد هذا الفنّ، فقد نتج عن موقعه هذا تخبّط اصطلاحيّ آخر، تبدّى في توصيف النّصوص الإبداعيّة لدى بعض من شعراء الحداثة النّازعين إلى التّجديد، فاستنجد بعضهم بالتّسمية –على محاذيرها– ووصف نصوصه الجديدة بأنّها (قصائد نثريّة) مرّة، وأطلق آخرون على إبداعاتهم الجديدة تسمية (النّصّ أو النّصوص) في نزوع واضح نحو التّعميم، وتهرّبًا من جدل التّجنيس وقوانين الأجناس الأدبيّة وحدودها، فماذا يعني مصطلح (النّصّ) هذا؟ وهل قدّم مصطلح (النّصّ) حلًّا جذريًّا على مستويات الإبداع والتّسمية والتّجنيس لشعراء الحداثة؟ أيُمكن لهذا المصطلح أن يؤسّس لمرحلة ما بعد الحداثة أم أنّه يدخل في صميمها؟

لم يكشف البحث في أقدم الأجناس الأدبيّة الّتي وصلتنا عن تطوّراتها المتلاحقة فحسب، بل أظهر تحوّلاتها من جنس إلى آخر بدءًا من ملاحم جلجامش وهوميروس وتراجيديّات سوفوكليس، الّتي لا تستبعد استفادة أصحابها من

الأدب الشّفويّ السّائد أيّام تأليفها، وقد كانت تلك التحوّلات نتيجة لجهود عبقريّة نزع أصحابها إلى التّجريب والتّجديد من جهة، واستفادوا من تطوّر ذوق العصر من مرحلة إلى لاحقتها من جهة ثانية، «فالملحمة الهوميريّة [تحوّلت] إلى تاريخ على يد هيرودوت وتوسيديد. وفي عهد الفكر تعود [إلينا] قصصًا شعريّة على يد أبولونيس الرّوديسيّ في الحضارة الإسكندرانيّة العقلانيّة الّتي حذفت الحدود بين الأقطار، وانداحت بين العديد من الأفكار»[321]، مثلما ظهرت لنا صورة (الفارس المهزوم) شعرًا ملحميًّا في (جلجامش)، وعادت إلينا في صورة سرد فنّيّ يجمع بين غنائيّة الشّعر ودراميّة المسرح في رواية سرفانتس (الدّون كيشوت)، قبل أن تظهر لنا في نصوص الحداثة الشّعريّة العربيّة؛ مثل: (قارئة الفنجان وقصيدة الحزن) لدى نزار قبّاني.

ويبدو أنّ صورة (الفارس المهزوم) قد تحوّلت إلى صورة العاشقة المكسورة (الفارسة المهزومة) في كلّ من قصيدة (امرأة بلا سواحل) لسعاد الصّباح، أو أغنية (لا تنتقد) لنجاة الصّغيرة، أو (سلمى/رنا جمّول) الّتي استسلمت لقدرها، وضحّت بحبّها (لغسّان/رامي رمضان)، وتزوّجت من (إسماعيل/فايز قزق) في نصّ سينمائيّ بعنوان (رسائل شفهيّة) لعبد الحميد عبد اللّطيف كتابة وإخراجًا، ويبدو أنّ عبد اللّطيف استفاد من ملحمة جلجامش أو رواية سرفانتس مع التّطوير قليلًا في بناء النّصّ السّينمائيّ حول فكرة الصّديقين: (غسّان وإسماعيل). وربّما يكون الرّوائيّ الكويتيّ إسماعيل فهد إسماعيل استفاد في روايته (الحبل)[322] من فكرة استخدام العاشقة سلمى الحبلَ للصّعود وسحبها من فتحة في سقف البيت والهروب مع حبيبها غسّان في نصّ (رسائل شفهيّة السّينمائيّ).

ولعلّ الدّراما السّوريّة استفادت في تطوّرها من هذه الفكرة في بناء أعمال دراميّة تقوم بمجملها على العلاقة بين صديقين مثل: (صحّ النّوم) لنهاد قلعي

وخلدون المالح، وبطليه: (دريد لحّام/غوّار الطّوشي) و(ياسين بقّوش)، و(ضيعة ضايعة) لممدوح حمّادة، وبطليه: (جودة أبو خميس/باسم ياخور) و(أسعد خرشوف/نضال سيجري)، و(الخربة) لممدوح حمّادة أيضًا، وبطليه: (دريد لحّام/أبو نمر) و(رشيد عسّاف/أبو نايف)، ولعلّ نموذج (الضّابط أو الشّرطيّ/ زهير رمضان) في نصّ (رسائل شفهيّة) قد تطوّر إلى نموذج (رئيس المخفر/ زهير رمضان وجرجس جبارة) حين تسلّ من السّينما إلى الدّراما في عملين دراميّين من أعمالها هما: (باب الحارة وضيعة ضايعة).

مثلما نجد تراسلًا تناصّيًّا بين نصّ (رسائل شفهيّة) السّينمائيّ وكثير من نصوص الغناء الشّعبيّ بوصفه أدبًا ملفوظًا أو مغنًّى كما في استهلال الأغنية الشّعبيّة (علّوش للمغنّي علي الدّيك)، حين تناديه أمّه للاستيقاظ صباحًا بالطّريقة نفسها الّتي نادت بها أمّ إسماعيل ولدها إسماعيل للاستيقاظ في نصّ (رسائل شفهيّة)، بينما يغطّ إسماعيل وعلّوش في نوم عميق في النّصّين. وكذلك نلمح في صورة (سفير العشق/مرسول الحبّ) بعدًا تناصّيًّا آخر؛ حيث نجد الأبطال في الأغنيات الشّعبيّة والنّصوص الدّراميّة والسّينمائيّة والسّرديّة يغنّون للحبّ، كصورة (العاشق/إسماعيل/فايز قزق)، وهو ينشد المواويل (لسلمى/رنا جمّول)، ويرسلها مع سفير عشقه، أو (مرسول حبّه/غسّان/رامي رمضان) في (رسائل رسائل شفهيّة)، وهو بذلك يشبه (سانشو بانثا) (مرسول الحبّ) إلى (دلثينا) لدى (الدّون كيشوت) في رواية سرفانتس، وعلى هذا المرسول أيضًا عوّل المطربان: عبد الوهاب الدّوكاليّ وحسنا في توصيل رسالة الحبّ إلى المحبوب في الأغنية العربيّة الشّهيرة (مرسول الحبّ).

وهناك استدعاء ثقافيّ جليّ يظهر في استهلال النّصّ السّينمائيّ (رسائل شفهيّة) بصورٍ بصريّة؛ مثل: صورة أسعد فضّة ووالده وهما ينقران الحجر، ويصنعان الرّحى الحجريّة، ويزيّنانها بالنّقوش، ولعلّ هذا التّراسل التّناصّيّ

يعيدنا إلى نشأة الشّعر ونقوشه الحجريّة أو الطّينيّة الأولى، ولعل الاستعارة السّينمائيّة النّاتجة من وضع صورة مهندسي القطارات خلف صورة النّقش بالحجارة من أنجح الاستعارات أو اللّمسات الفنّيّة الّتي وضعها مستشار العمل الدّراميّ حسن سامي يوسف لتحمل دلالات رمزيّة متحوّلة، «وقد جرت العادة في السّينما كما في الأدب، على تحديد موقع المشبّه على سطح الخطاب أو السّرد. وإذا ما ثارت صعوبات ما فعادة ما تكون علامة على أنّنا نصادف صورة بيانيّة أكثر رحابة أو تعقيدًا»[323]، وربّما تشير إلى أنّ الحداثة قادمة لا محالة، ومن القديم يولد الجديد، مثلما تكشف لنا هذه الاستعارة شيئًا من أثر التّناصّ في توالد الأجناس الأدبيّة وتناسلها، وتضعنا على عتباته من جديد.

النّصّ والتّناصّ وآفاق ما بعد الحداثة:

تدلّ مادّة (نَ صَ صَ) اللّغويّة في المعاجم العربيّة على مجموعة من المعاني، ولعلّ معنى الرّفع أقرب تلك المعاني إلى المجال الحسّيّ، ومنه نصّ العروس: أقعدها على المنصّة لتُرى، ثمّ صارت تدلّ على معاني التّعيين والإظهار والتّحديد قبل أن تتأثّر بمصطلح (Texte) الأجنبيّ، الّذي يعني استعمال مجموعة من الألفاظ في تصرّف لغويّ معروف، سواء أكانت مكتوبة أم ملفوظة[324]. ويرى م.خرابتشينكو أنّ حدود مصطلح النّصّ مبهمة وغير ثابتة؛ بسبب اشتماله على مجموعة من الظّواهر غير المتجانسة إطلاقًا، بالإضافة إلى تأرجح مفهومه بتأثير آراء مجموعة من الباحثين بأذواقهم وأغراضهم المختلفة. ويمكن الاستئناس في هذا المجال برأي الباحثة البولونيّة ماريا ماينوفا حين قالت: «مفهوم النّصّ هامّ جدًّا بالنّسبة للسّيميوطيقا، وليس حتمًا أن تكون علاقته بالبنية اللّغويّة فقط، فكلّ بنية إشاريّة تحمل معنًى كاملًا محدّدًا هي نصّ. اللّوحة، الطّقس، السّلوك المحدّد كلّها نصوص من وجهة نظر دلاليّة. ومن الصّعب إعطاء تعريف دقيق للنّصّ؛ إذ يمكن أن يتغيّر تبعًا لوجهة نظر الباحث»[325].

وقد نقد م.خرابتشينكو مصطلح النّصّ أو (نظريّة النّصّ)، على حدّ تعبيره، وبرّر رفضه هذه النّظريّة بسبب إسقاطها حدود الأجناس الأدبيّة، وعدم انسجامها على صعيد الفنون كافّة بقوله: «إنّ نظريّة (النّصّ الفنّيّ)، عدا إسقاطها السّمات الخاصّة للفنّ، تلغي الاختلاف أو اللّاتجانس النّوعيّ لظواهره. فمن مواقع هذه النّظريّة تعتبر نصوصًا فنّيّة على حدّ سواء (الحرب والسّلم)، ولوحات سلفادورو دالي، سمفونيّات موزارت، وأفلام الكابوي..وهلمّ جرًّا. ينطوي مفهوم (نصّ) لذاته، ومقترنًا كذلك بكلمة (فنّيّ) على معنى محدّد، لكنّه لا ينسجم ومضمون الأعمال الموسيقيّة السّمانتيّة؟ لكنّه التجريد الّذي لا يفيد شيئًا في إيضاح جوهر الفنّ، ولا في فهم ما يسمّى بالإشارات الجماليّة»(326).

وقد خلص م.خرابتشينكو إلى رفض فكرة النّصّ أو نظريّة النّص بوصفه جنسًا أدبيًّا أو نوعًا مستقلًّا قائمًا في ذاته، له خصائصه وسماته العامّة الّتي تعكس وعيًا جماليًّا جديدًا؛ لأنّه من الواجب «على أيّ مفهوم أو تعميم علميّ أن يلتقط أو يستوعب تلك السّمات العامّة للظّواهر الّتي تلقي الضّوء على خصائصها الأساسيّة المميّزة. أمّا في هذه الحالة؛ فتُفرض، وبشكل متعسّف، بعض الخصائص البنيويّة للأعمال الأدبيّة على أعمال أشكال الفنّ الأخرى، ورأى أنّ مفهوم (النّصّ الفنّيّ) بمعناه الواسع، ونظرًا لتناقضه الدّاخليّ، لم يُسفر ومن الصّعب أن يُسفر عن أيّ نتائج جوهريّة في دراسة أوجه الفنّ المختلفة»327؛ لذلك سيعاني مصطلح (النّصّ) معاناة مصطلح (قصيدة النّثر) ذاتها، ولا بدّ له من نعت آخر يحدّد معناه، ويزيل عنه عمومه الفنّيّ، وإن كان لا بدّ من توصيف (النّصّ) عند نشره أو دراسته بكلمة أخرى؛ مثل: (نثريّ، سرديّ، روائيّ، مسرحيّ، شعريّ، دراميّ، غنائيّ، ملحميّ...)، فهذا يكشف عن قصور يعانيه هذا المصطلح، ويُحيجه إلى الاستعانة بوصف آخر؛ ليتحدّد جنسه أو مفهومه، مثَلُه في ذلك مثَلُ (قصيدة النّثر) الّتي احتاج نثرها أو نثريّتها إلى

كلمة (قصيدة) كي تتحدّد شعريّتها أو جنسها، مثلما احتاجت شعريّتها إلى كلمة (النّثر) كي يتحدّد خروجها على أشكال الشّعر العربيّ الحداثيّ والكلاسيكيّ، وما دام مفهوم (النّصّ) مائعًا أو ضبابيًّا، ولا يعكس بوضوح وعيًا جماليًّا جديدًا، ولا يحدّده، أو لا يعبّر عن «تلبية لحاجة جماليّة لا تستطيع الأجناس الأدبيّة بشكلها القائم أن تقوم بتلبيتها، [فإنّه] لا يصحّ الكلام على نصّ يلغي مفهوم الأجناس الأدبيّة»(328)، أو يحلّ بينها بوصفه واحدًا منها.

ويرتبط مفهوم النّصّ بمصطلح التّناصّ (Intertexte)، الّذي يكشف عن تعالق النّصّ الجديد مع نصوص سالفة بكيفيّات مختلفة، ويؤكّد عبد الملك مرتاض أنّ التّناصّ ليس إلّا حدوث علاقة تفاعليّة بين نصّ سابق ونصّ حاضر لإنتاج نصّ لاحق(329)؛ وعليه يرتبط النّصّ بتطوّر الأجناس الأدبيّة، مثلما يؤدّي التّناصّ دورًا مهمًّا في تشكيل دلالات النّصّ المجازيّة وصياغة تحوّلاته الرّمزيّة؛ حيث يغدو النّصّ الجديد مزيجًا من شيفرات نصوص متعدّدة؛ قديمة وحديثة تتفاعل –على تنوّع أجناسها– في علاقات وثيقة ضمن نظام النّصّ الأدبيّ؛ فقد وجد هاليدي أنّ النّصّ «هو اللّغة الّتي تخدم غرضًا وظيفيًّا؛ أي هو اللّغة الّتي تخدم غرضًا في إطار سياق ما، وقد يكون النّصّ منطوقًا أو مكتوبًا، ويقرّر هاليدي أنّه على الرّغم من أنّ النّصّ يظهر في شكل كلمات أو جمل؛ فإنّه في الحقيقة نظام من المعاني [بُرمجت] في نظام الشّيفرة اللّغويّة Coding، من أجل استنطاقها المعاني الدّاخليّة فيها» (330) Decoding. ولا تخفى على المتتبّع مجموعة التّحوّلات الرّمزيّة النّاتجة من تفاعل الشّيفرات داخل النّصّ، مثلما تنتج دلالات متعدّدة بتعدّد المتلقّين من خلال (استنطاق النّصّ الجديد معانيه الدّاخليّة). «ويقوم مفهوم التّناصّ على أن تتبادل النّصوص أشلاء نصوصٍ دارت أو تدور في فلك نصّ يعتبر مركزًا، وفي النهاية تتّحد معه....وكلّ نصّ هو تناصّ، والنّصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة. واللّغة هي النّظام

العلاميّ الوحيد الّذي يمتلك القدرة على تفسير الأنظمة الدّلاليّة الأخرى؛ وعلى تفسير نفسه بنفسه»[331].

ويرتبط التّناصّ بمفاهيم وقضايا أخرى؛ مثل: (الاقتباس، والتّضمين، والسّرقات الأدبيّة، وقضيّة القدماء والمحدثين)، وهي قضايا تؤثّر في وحدة النّصّ العضويّة؛ وتحدّده بالتّالي شكلًا ومضمونًا، ولربّما يرقى التّوظيف الفنّيّ للتّناصّ في النّصوص الجديدة بالتّناصّ ذاته لأن يكون واحدًا من عناصر المحاكاة بالجمع والتّفريق الّتي أشار إليها أرسطو سابقًا، بالإضافة إلى أنّ «الشّعراء في أيّ زمنٍ [محتاجون] إلى أن يكونوا قرّاء لأسلافهم»[332]، يحاكون نصوصهم، ويستلهمون تراثهم، وبهذا تكون غريزة «المحاكاة طبيعيّة فينا، شأنها شأن اللّحن والإيقاع؛ إذ من الواضح أنّ الأوزان ما هي إلّا أجزاء الإيقاعات...فالشّعر جوهره تعرّف ومحاكاة للأفعال، ويستعان في هذه المحاكاة باللّحن والإيقاع»[333].

الإيقاع –بوصفه أصواتًا موسيقيّة تعبّر في جانب من جوانبها عن طبيعة التّجربة النّفسيّة الّتي تفاعل معها الشّاعر في نصّه– واحد من أبرز عناصر المحاكاة الّتي حدّدها أرسطو، ونظرًا لاختلاف التّجارب وتميّز بعضها الأوّل من بعضها الآخر قلّما نجد تشابهًا إيقاعيًّا بين نصّين حداثيّين إلّا من ناحية التّناصّ أو تعالق النّصّ الجديد مع نصّ أدبيّ سالف. فقد يدخل النّصّ الشّعريّ الحداثيّ في علاقة تناصّيّة مع نصّ أدبيّ آخر، يتّفق معه من حيث طبيعته القوليّة الصّوتيّة، ويختلف عنه في الجنس الأدبيّ، كتناصّ قصيدة شعريّة مع مسرحيّة شعريّة أو نثريّة أو بالعكس. وقد يكون التّناص بين موضوع قصيدة شعريّة، وموضوعٍ آخر مستوحًى من نصٍّ فنّيّ من نصوص الفنون التّعبيريّة الأخرى، وهو ما يمكن أن نسمّيه (بتراسل الفنون)[334]؛ لأنّ «دلالة النّصّ لم تبقَ محصورة في النّصّ الأدبيّ، بل غدت شاملةً فنون التّعبير الفنّيّ الأخرى، أيًّا

كانت مقروءة أم مسموعة أم منظورة أم متذوّقة بملكة الإدراك الثّقافيّة. ومن هنا ظهر مصطلح (النّصّ الفنّيّ) الّذي يشمل كلّ الفنون بما فيها الأدب»[335]، وأكثر ما يظهر هذا النّوع من التّناصّ في المسرح، حين يجتمع عددٌ كبيرٌ من الفنون المختلفة على خشبة المسرح، كالشّعر والرّقص والموسيقا والتّمثيل، لتشكّل فضاءه المسرحيّ، وتوصل مقولته الّتي يسعى إلى إيصالها.

وتختلف السّرقة الأدبيّة عن التّناصّ من حيث كونها إغارة على معاني الآخرين، وأوزانهم وإيقاعاتهم، وقد توسّع ابن طباطبا في مفهومها حتّى عدّ أخذ المعاني عن الشّعراء السّابقين ونظمها بإيقاعات جديدة نوعًا من أنواع السّرقة أو الإغارة، حين راح ينصح الشّعراء المحدثين في عصره، ويعلّمهم طريقة الإجادة في فنّ الشّعر؛ حيث قال: «ينبغي للشاعر في عصرنا ألّا يُظهر شعره إلّا بعد ثقته بجودته وحسنه وسلامته من العيوب الّتي نُبّه عليها، وأُمر بالتّحرّز منها، ونُهي عن استعمال نظائرها، ولا يضع في نفسه أنّ الشّعر موضع اضطرار، وأنّه يسلك سبيل من كان قبله، ويحتجّ بالأبيات الّتي عيبت على قائلها؛ فليس يُقتدى بالمسيء، وإنّما الاقتداء بالمحسن، وكلّ واثق فيه مُجلٌّ له إلّا القليل. ولا يغير على معاني الشّعر فيودعها شعره، ويخرجها في أوزان مخالفة لأوزان الأشعار الّتي يتناول منها ما يتناول، ويتوهّم أنّ تغييره للألفاظ والأوزان ممّا يستر سرقته، أو يوجب له فضيلة، بل يديم النّظر في الأشعار الّتي قد اخترناها لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه، ويذْرُبُ لسانه بألفاظها؛ فإذا جاش فكره بالشّعر أدّى إليه نتائج ما استفاده ممّا نظر فيه من تلك الأشعار، فكانت تلك النّتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف الّتي تخرجها معادن، وكماء قد اغترف من وادٍ قد مدّته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطيب تركّب من أخلاط من الطّيب كثيرة، فيستغرب عيانه، ويغمض مستبطنه، ويذهب في ذلك إلى ما يُحكى عن

خالد بن عبد الله القسريّ، فإنّه قال: حفّظني أبي ألف خطبة ثمّ قال لي: تناسها؛ فتناسيتها؛ فلم أرد بعد ذلك شيئًا من الكلام إلّا سهل عليّ. فكان حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه، وتهذيبًا لطبعه، وتلقيحًا لذهنه، ومادّةً لفصاحته، وسببًا لبلاغته ولسنه وخطابته»[336].

ويحتاج التّناصّ –ليخرج من مفهوم الإغارة، ويغدو وسيلة ناجعة من وسائل المحاكاة عند الشّاعر– إلى قدرة متميّزة على تمثّل النّصوص السّالفة وموهبة تتجلّى في الإجادة وإلطاف الحيلة، وتدقيق النّظر في تناول المعاني واستعارتها، وإعادة صياغتها وتوظيفها، لتنفرد بشهرتها كأنّها ما سُبق إليها من قبل، ثمّ يأتي الشّاعر «فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الّذي تناولها منه، فإذا وجد معنىً لطيفًا في تشبيب أو غزل استعمله في المديح، وإن وجده في المديح استعمله في الهجاء؛ وإن وجده في وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف الإنسان، وإن وجده في وصف إنسان استعمله في وصف بهيمة، فإنّ عكس المعاني على اختلاف وجوهها غير متعذّر على من أحسن عكسها واستعمالها في الأبواب الّتي يحتجّ إليها فيها، وإن وجد المعنى اللّطيف في المنثور من الكلام، أو في الخطب والرّسائل فتناوله وجعله شعرًا كان أخفى وأحسن. ويكون ذلك كالصّائغ الّذي يذيب الذّهب والفضّة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن ممّا كانا عليه، وكالصّبّاغ الّذي يصبغ الثّوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة. فإذا أبرز الصّائغ ما صاغه في غير الهيئة الّتي عهد عليها، وأظهر الصّبّاغ ما صبغه على غير اللّون الّذي عهد قبل، التبس الأمر في المصوغ وفي المصبوغ على رائيهما، فكذلك المعاني وأخذها واستعمالها في الأشعار على اختلاف فنون القول فيها. قيل للعتابيّ: بماذا قدرت على البلاغة؟ فقال: بحلّ معقود الكلام؛ فالشّعر رسائل معقودة، والرّسائل شعر، وإذا فتّشت أشعار الشّعراء كلّها وجدتها متناسبة، إمّا تناسبًا قريبًا أو بعيدًا. وتجدها مناسبة لكلام الخطباء، وخطب البلغاء، وفِقَر الحكماء»[337].

ويمكن للأديب أن يدخل نصّه الجديد في علاقة تناصّيّة مع نصّ آخر من نصوصه السّالفة، فيكون النّصّ الثّاني أبهى وأجمل، ولعلّ أصحاب الحوليّات من الشّعراء العرب القدامى لم يتسرّعوا في نشر نصوصهم، وربّما عادوا إلى النّصّ يهذّبونه، ويشذّبونه عدّة مرّات، وربّما جمعوا نصّين في نصّ جديد، قبل أن تطير شهرة هذا النّصّ الجديد، «وربّما أحسن الشّاعر في معنى يبدعه فيكرّره في شعره على عبارات مختلفة، وإذا انقلبت الحالة الّتي يصف فيها ما يصف، قلب ذلك المعنى، ولم يخرج عن حدّ الإصابة فيه، كما قال عبد الصّمد بن المعذّل في مدح سعيد سلم الباهليّ:

ألا قل لسارق اللّيل لا تخشَ ضلّةً   سعيد بن سلمٍ ضوء كلّ بلاد

فلمّا مات رثاه فقال:

يا ساريًا حيّره ضلاله   ضوء البلاد قد خبا ذُباله»[338]

مثّلت تجربة سعيد عقل في الشّعر الحداثيّ نموذجًا متميّزًا في انفتاحها على التّناص والاستفادة منه بوصفه وسيلة من وسائل المحاكاة في عموم تجربة سعيد عقل الشّعريّة وفي مسرحه الشّعريّ ونصوصه الحداثيّة على وجه التّحديد، ونجد في شعره كثيرًا من التّعالقات النّصّيّة مع التّراث الدّينيّ (الإسلاميّ والمسيحيّ) على حدّ السّواء، كما في نصوص: (سائليني، وفخر الدّين المعني الثّاني، وقرأت مجدك، وغيرها من نصوصه الكثيرة)، وقد حملت قصيدته (المجدليّة) صدى الآيات القرآنيّة في سورة مريم، وكذلك يحملنا نصّه: (حوار) إلى نصوص الظّاهرة القرآنيّة وصدى آيات القرآن الكريم في سورة التّوبة؛ حيث يقول في مطلع نصّه (حوار):

جُرُفٌ...على واديَّ هـارْ...

أهواهُ يبعث بي دوار

غيري يخاف...أنا أحبّ

الخطو في ذاك الجوار

نستمع إلى هذا النّصّ، فيستيقظ في آذاننا صدى الآية الكريمة (109) من سورة التّوبة، الّتي يقول الله تعالى فيها: ﴿ أَفَمَنْ أَسَّسَ بُنْيَـٰنَهُۥ عَلَىٰ تَقْوَىٰ مِنَ ٱللَّهِ وَرِضْوَٰنٍ خَيْرٌ أَم مَّنْ أَسَّسَ بُنْيَـٰنَهُۥ عَلَىٰ شَفَا جُرُفٍ هَارٍ فَٱنْهَارَ بِهِۦ فِى نَارِ جَهَنَّمَ ۗ وَٱللَّهُ لَا يَهْدِى ٱلْقَوْمَ ٱلظَّـٰلِمِينَ ﴾[339].

مثلما توقظ في ذاكرتنا عتبة العنوان في (خماسيّات الصّبا) تعالقًا معنويًّا بين الخماسيّات من جانب والموشّحات الأندلسيّة، الّتي نسترجع صدى نصوصها من جانب آخر وصدى نصوص حداثيّة أخرى، على نحو ما نسترجع فيها إيقاع هذا المقطع الشّعريّ لعبد الباسط الصّوفيّ، الّذي يقول فيه:

توهّجت أكوابنا فاقفز إلينا يا قمر

فجّرت هذا اللّيل ينبوعي ضياءٍ وصور

وانزلقت أقدامك البيض على رأس الشّجر

من الكوى من فرجة الباب تلمّسْ منحدر

واسقط حبالَ فضّةٍ مغزولةً من الشّرر

***

فاكهة الصّيف على شبّاكنا معلّقة

ومن عناقيد الكروم خمرنا معتّقة

هذي سلال وردنا مضفورةٌ مزوّقة

عنّا أحاديث الهوى يحكونها منمّقة

فقصّةٌ صادقةٌ، وقصّةٌ ملفّقة

نسترجع صدى هذا المقطع لعبد الباسط الصّوفيّ، ونحن نقرأ في (خماسيّات الصّبا) لسعيد عقل هذا المقطع[340]:

أمنية! من قالها أمنية

أن يغدو النّور على الأرض سيل؟

ويهجر اللّيلَ هوى الأغنية؟

هلمّ، يا عشّاق غلّوا بيه

صرتم لي البدر... وصرت اللّيل

وفي النّصّين: نصّ عبد الباسط الصّوفيّ، ونصّ سعيد عقل غنائيّة ذاتيّة، يمجّدان فيها كلًّا من الذّات العاشقة والحبّ والألم والطّبيعة الّتي يكثر أن يلجأ إليها العشّاق الفرسان، ويتوحّدون معها، في جوّ من أجواء العزلة الرّومانسيّة الّتي تعيدنا إلى السّرد الغنائيّ على لسان الرّاوي في رواية سرفانتس (الدّون كيشوت)؛ حيث قال: «بعد نقاش موضوع العشّاق مطوّلًا، وصل فارسنا إلى قرار عزلة الفرسان العاشقين؛ وذلك لأنّهم ينذرون حياتهم للتّوبة والابتهال وصولًا للاتّحاد مع الحبيبة. وفي أثناء مسيرهما، استغرب (سانشو) أسلوب سيّده وعباراته الجديدة إضافة إلى تبدّل لهجته إلى حالة مأسويّة خاصّة حين يقول:

«–أيّتها الأمّهات الرّيفيّات! يا حارسات الفرسان، وقد باركّكم ربّ الفرسان (إجستو)، اسمعن دعاء عاشق أزليّ، طلب العزلة رغبة برضاكنّ عنه، ولكي تساعدنه في رفع قسوة معبودته ومالكته (دلثينا دول توبوسو)»[341].

تعيدنا الاقتباسات السّابقة من أشعار سعيد عقل وعبد الباسط الصّوفيّ وسرد سرفانتس إلى صورة (الفارس المهزوم) وعزلته في غابات الأرز (جلجامش) وكهف مونتسينوس (دون كيشوت) وتحت الأمطار وبين أضواء السّيّارات (نزار قبّانيّ)، إلى رأيين متشابهين لهربرت ريد وإليوت في الأدب؛ حيث يقول ريد: إنّ ما «يميّز ضربًا من الفنّانين عن ضرب آخر ليس حالاتهم العقليّة، آليّتهم العقليّة، وإنّما هو اختلاف في توزيع التّوسّع الحسيّ –أعني أنّ الاختلاف بين الشّاعر والرّسام هو الاختلاف بين حساسيّة لفظيّة سمعيّة وأخرى تشكيليّة– بصريّة، إنّه اختلاف في المادّة، وليس في الطّريقة. وتلك، فيما يلوح، طريق أخرى للقول مع السيّد إليوت إنّ: الشّاعر ليس لديه شخصيّة تعبّر، وإنّما وسيط خاصّ، وهو وسيط ليس غير...تجتمع فيه الانطباعات والتّجارب بطرائق خاصّة وغير متوقّعة. ومن هنا يلوح أنّ الشّيء الوحيد الّذي ينبغي أن ينتجه الفنّان إنّما هو ثبات الشّخصيّة الخلقيّة. وهذا الاستنتاج تمليه علينا وجهة نظر أخرى. والإنسان ذو الشّخصيّة الخلقيّة يمكن تمييزه عمومًا بأنّه إنسان عمليّ»[342].

ويكثر أن تتراسل الفنون، وتتبادل معطياتها في المسرح؛ لأنّ مجموعة متداخلة من هذه الفنون تؤدّى في صراع دراميّ على خشبة واحدة، وقد ظلّ النّزوع الدّراميّ سمة بارزة من سمات الحداثة الشّعريّة العربيّة، فهل يمكن لإحياء التّناصّ أو تفعيل دور التّناصّيّة أن يكون حقل الإبداع الخام الّذي ستتّجه إليه حركة ما بعد الحداثة؟ ليتطوّر مفهوم النّزوع الدّراميّ إلى الحدّ الّذي كشف ييتس عنه بقوله: «ما يجذبني إلى الدّراما هو أنّها، وبأوضح صيغة، تمثّل كافّة الفنون عند التّحليل النّهائيّ. فالمهزلة والمأساة متشابهتان في هذا الأمر من حيث إنّهما لحظة الحياة الحادّة. والحدث مأخوذ من كافّة الأفعال الأخرى بعد إحالته إلى أبسط صيغه، أو على الأقلّ صيغة بسيطة يمكن معها تقديمه دون أن نفقد معه إحساسنا بمكانه من العالم. وتتحرّر الشّخصيّات المنخرطة

في هذا الحدث من كلّ ما لا يمتّ بصلة إليه، ويستوي أن يكون الأمر مجرّد نشاط جسديّ–هروب بمعجزة أو ما شابه ذلك كما هو الحال في الأنواع المسرحيّة الرّديئة؛ أو كان–كما هو الحال في المسرحيّات الهامّة– نشاطًا لأرواح الشّخصيّات أو دوّامة حياة مطهّرة من كلّ شيء إلاّ من نفسها، فإنّ على الكاتب المسرحيّ أن يصوّر الحياة، وهي في الحدث، وهي في ذهن غير مستبق، تمامًا كما يصوّرها الموسيقيّ بالصّوت والنّحّات بالشّكل»[343]. وهل يستفيد شعر ما بعد الحداثة من تقنيّات الفنون الأخرى؟ ما دام «الرّاقص والموسيقيّ والنّحّات، نظرًا لطبيعتهم التّعاونيّة العالية، يساوون الشّاعر من حيث الأهمّيّة»[344].

يقدّم النّصّ الفنّيّ في مجمل الفنون لحظة من لحظات التميّز الجماليّ، وفي الغالب تقدّم نصوص الموسيقا لحظة من لحظات الحدّة العاطفيّة، وتعبّر حركة الرّاقص عن حالة ذهنيّة ما بطريقة إيمائيّة، ولا بدّ أن تتفاعل شيفرات النّصّ فيما بينها بطريقة دراميّة حتّى تصل رسالتها إلى المتلقّي مفعمة بالحيويّة. ولا يمثّل نزوع الشّعر في مرحلة ما بعد الحداثة إلى المسرح والدّراما والتّراسل مع الفنون الأخرى قفزة في الفراغ بقدر ما يمثّل عودة إلى منابع الشّعر في طقوسه الاحتفاليّة الأولى؛ إنّه موقف متوسّط بين النّزوع إلى التّجديد والرّغبة بالحفاظ على التّراث العريق، مثلما وجدنا أنّ الشّعر في عمومه يقع في الوسط بين النّثر والغناء؛ إنّه عودة إلى الإحساس العميق بالطّقوس الاحتفاليّة، ودعوة إلى الاستفادة من ابتهالات العبادة والطّقوس الدّينيّة والمهرجانات الّتي ظهرت في الدّيانات المتنوّرة بفنونها الجميلة؛ لذلك كلّه أشاد النّقّاد بفن المسرح والنّزوع الدّراميّ في الفنون عامّة، ورأوا أنّ الاستفادة من نصوصه المتميّزة تفتح آفاق الإبداع، وتدفعها إلى التّجدّد المستمرّ، مثلما عدّوا اكتشاف المسرح «اكتشافًا لأعمق استمراريّات الحياة الإنسانيّة. وهو اكتشاف للرّموز الّتي تعبّر عن المجتمع الإنسانيّ ككلّ»[345].

ويمكن لمجموعة كبيرة من الفنون، كالرّقص والموسيقا والغناء، أن تتراسل مع القصيدة، أو تدخل معها في علاقة تناصّية مباشرة أو غير مباشرة، كما يمكن أن تتراسل القصيدة مع غيرها من النّصوص الشّعريّة أو المسرحيّة؛ مثل ما نجده من علاقة تناصّية بين مسرحيّة (مريم المجدليّة) لهيبل وقصيدة (المجدليّة)[346] الّتي يقول فيها سعيد عقل:

نغمةٌ آذنت وصحوٌ أضاء

في محيًّا

هيهانَ من نعماءَ.

تتراءى فيه الأمانيُّ

زرقاءَ،

وتفنى عبْرَ الرّؤى

بيضاءَ.

نزهةٌ للعيون

تغوى به

وهمًا

وتنهدّ دونه إعياءَ.

وتعرّى خدّان على شفقٍ بهيّ السّنا، نقيّ التّناجي،

في مدى سجعة اليمامِ

تتاليه المُغالي،

وفي مدى الابتهاج.

أيّ بوحٍ

من عاشقٍ لم يرجّعه،

وأيّ ارتعاشةٍ واختلاج!

مثلُ وحيٍ مجنّحٍ

مرّغ الرّيش

غنوجًا،

في ناظرين

حييًّا،

ساكبًا فيهما من اللّيلة القمراءِ

أو تاركًا

من الرّيشِ شيًّا.

لا ركونًا إلى سكونٍ، ولا حُلْمًا بحبٍّ، ولا انتهاكًا لسرٍّ،

غيرُ ظلّ

من

حُلوةِ الإفضاء

رفّ عليهما، بعضَ دهرِ.

واستلان الضّياءُ

ضحكةَ ثغرٍ،

غافيًا، ملئها، عليلَ الأمانيّ،

شائعًا حوله، من الوهم، ألوانٌ

خفافٌ

يغبنَ في ألوانِ.

سفحَ **الله**، غبَّ نشوته، قارورة الحسن في صحارى البريّة!

فإذا في الرّبى

اعتراش الدّوالي

ووراء الرّمال

رجعُ الأغاني،

وإذا للحياة أمنيّةُ الحبّ،

وللأرض

مريمُ المجدليّة.

لا تدخل قصيدة (المجدليّة) لسعيد عقل في علاقة تناصّيّة مباشرة مع مأساة (مريم المجدليّة) لهيبل؛ من حيث العنوان فحسب، بل إنّ التّعالق النّصّيّ بينهما يبدأ من عتبة العنوان في هذين النّصّين الأدبيّين، ويستمرّ لنرى ملامحه في أسلوب كلٍّ من الأديبين؛ من حيث التّقديم للنصّ الأدبيّ، وطرح الأفكار الأدبيّة والنّقديّة في التّقديم، ثمّ في الحدث المأساويّ الّذي يعالج فضيلة العفّة في كلٍّ من النّصّين، فقد كان سعيد عقل في عنونته لقصيدة المجدليّة، وتقديمه لها مثل هيبل حين «طرح مجموعةً من الأفكار في التّقديم الّذي كتبه عام (1884م) لمأساة (مريم المجدليّة). وكانت المسرحيّة شرحًا متقدّمًا لها. وكان الجوّ

الأخلاقيّ من أشدّ الأجواء تعصّبًا وكانت المفاهيم البرجوازيّة الضّيّقة حول المسؤوليّة والفضيلة هي السّائدة. وكان السّيّد أنطون تجسيدًا لها. وكانت تلك من مميّزات منتصف القرن التّاسع عشر فكلارا، ابنته، حين يهجرها حبيبها يقودها خوفها من تعصّب والدها القاسي إلى الانتحار بدل أن تواجه عار حملها للطفل. والتّحدّي الّذي تطرحه المسرحيّة، والّذي يتوضّح في الخاتمة هو الدّعوة إلى نظرة أخلاقيّة أكثر حريّة وتفهّمًا. وهناك إيحاء بأنّ هذا التّغيير لا بدّ أن يحدث بحيث تبدو كلارا ضحيّة لقانون أخلاقيّ يمنح والدها السّلطة المطلقة إلّا أنّه لا يعطي هيبل إلّا سلطة نسبية؛ إنّها ضحيّة للعصر بمقدار ما هي ضحيّة لأبيها»[347].

وتدخل قصيدة (المجدليّة) لسعيد عقل في علاقة تناصّيّة؛ من حيث المضمون مع مأساة (مريم المجدليّة) لهيبل، حين يدور النّصّان حول موقف عصيب، مع شيءٍ من الفروقات، وقد عولج الصّراع في النّصّين من خلال تقديم خلفيّة تاريخيّة واسعة، وأفكار تطوّرت بمسار رمزيّ. وكذلك يبدو التّناصّ الإيقاعيّ بينهما في خرق كلّ من الأديبين الحدود الإيقاعيّة؛ فقد خرق سعيد عقل الإيقاع الكلاسيكيّ للبحر الخفيف، وكذلك الأمر مع هيبل في (مريم المجدليّة)، «فالكلمات والمقاطع شائعة، والجملة قاسية، والأبيات ومعانيها لا تجمعها وحدة إيقاعيّة. والبيت الأخير وحده، مؤثّر، إلا أنّ بساطته تجعله غير ملائم. وإنّ النّطق بعبارات متعلّقة بالفكرة الأساسيّة يستدعي شعرًا أفضل»[348].

أسئلة تقود إلى نهاية البحث:

أيمكن للنّزوع الدّراميّ في الشّعر أن يكون علامة من علامات الحداثة والتّحديث وأفقًا جديدًا للانطلاق إلى مرحلة ما بعد الحداثة؟ أم أنّه عودة إلى أصول الأدب في نشأته الكلاسيكيّة الأولى في الزّمن الّذي نقد فيه أرسطو

مسرحيّات شعريّة قبل أن تفترق نصوص هذا الفنّ إلى نوعين من المسرحيّات: شعريّة لتُنشد وتغنّى، ونثريّة أو سرديّة لتُمثَّل؟

أكانت نشأة شعرنا العربيّ نشأة مسرحيّة أم أنّه نشأ في حقول الزّراعة وطقوس العبادة؟ وإذا ما أقررنا بتأخّر ازدهار المسرح العربيّ إلى مراحل زمنيّة تالية لازدهار المسرح اليونانيّ نتيجة لعوامل ميثولوجيّة عقديّة، أفيكون بذلك النّزوع الدّراميّ عودة إلى الأصول أم انفتاحًا على التّراسل أم التّناصّ مع آداب الأمم الأخرى وفنونها؟ أليس الإبداع العالميّ شراكة حضاريّة أو إرثًا مشتركًا، بابه مفتوح المصراعين أمام التّأثّر به استيحاءً واقتباسًا وتضمينًا والتّأثير فيه بنصوص إبداعيّة جديدة؟ ألم نجد ظلالًا لصورة (الفارس المهزوم) في النّصوص الأدبيّة المتلاحقة منذ أزمنة بعيدة حتّى وقتنا الرّاهن بطريقة تكشف التّأثّر والتّأثير من جانب، مثلما تكشف عن تعالق في الإرث الشّفويّ بين كثير من شعوب العالم من جانب آخر؟

ألم يكتب روّاد الكلاسيكيّة العربيّة الجديدة نصوصًا شعريّة متميّزة في مجال المسرح الشّعريّ أمثال: أحمد شوقي في (مجنون ليلى) و(عنترة) و(السّتّ هدى) وعزيز أباظة في (شجرة الدّرّ) و(قيس ولبنى) و(العبّاسة والنّاصر) و(غروب الأندلس) و(قافلة النّور)؟ ألم يأخذ المسرح الشّعريّ العربيّ منحًى رمزيًّا في مأساتي سعيد عقل الشّعريّتين: (بنت يفتاح) و(قدموس) وكتابات عمر أبي ريشة وصلاح عبد الصّبور وعبد الرّحمن الشّرقاويّ؟ فلماذا نعدّ نزوع روّاد الحداثة نحو الدّراما تجديدًا حداثيًّا أو انفتاحًا على التّراسل مع آداب الأمم الأخرى وفنونها، ولا نعدّه تقليدًا لسابقيهم من المبدعين العرب الّذين أشرنا إلى بعض من كتاباتهم؟

محاولة الإجابة عن الأسئلة السّابقة تكشف عن بعض الجوانب من رحلة الشّعر والنّثر وحركات التّجديد والتّطوير المتلاحقة عبر الزّمن، مثلما تلقي الضّوء

على بعض القوانين الّتي تحكم تطوّر الأجناس الأدبيّة والإبداع في تجديدها؛ ولعلّ هذا التّجديد لا يعني تقليد السّابقين والاقتباس من آداب الأمم الأخرى وفنونها، بقدر ما هو حدسٌ وموهبة محكومان بقوانين التّجريب، الّتي توجب هذا الانفتاح على تجارب المبدعين من الأمم جميعها؛ ليس في مجال الشّعر والنّثر وحسب، وإنّما توجب الانفتاح على نصوص الفنّ بأشكالها المتعدّدة، مستفيدين من التّطوّر الكبير في مجال تقنيّات البثّ والإرسال ووسائل التّواصل الاجتماعيّ وشبكاته المتعدّدة.

كلّ ما ذكرناه يُعلي من شأن القراءة، ويضعها على رأس الهرم بين عوامل التّجديد وأسبابه، لا بدّ لأيّ مبدع من أن يصل إلى طريق مسدود على مستوى التّجديد والإبداع الفنّيّ إن لم يصقل موهبته بالقراءة على الدّوام، لا بدّ له من أن يكون متلقّيًا متميّزًا قبل أن يكون مبدعًا متفرّدًا، في ضوء قراءة النّصوص الكثيرة وعلى قدر الاستفادة منها لدى هذا المبدع وتوظيفها لدى ذاك نفهم أهمّيّة التّناصّ والتّعويل على تراسل الفنون في فتح آفاق إبداعيّة جديدة أمام مرحلة ما بعد الحداثة. ولعلّ نصيحة خلف الأحمر لأبي نواس حين استأذنه في نظم الشّعر تكشف لنا أنّ القراءة طالما كانت ساعد الموهبة الأيمن في فتح طريق الإبداع والتّجديد والتّحديث أمام المُحدَثين والحداثات المتلاحقة على مرّ العصور، فقد قال خلف الأحمر لأبي نواس: لا آذن لك في عمل الشّعر إلّا أن تحفظ ألف مقطوع للعرب ما بين أرجوزة وقصيدة ومقطوعة. فغاب عنه أبو نواس مدّة، وحضر إليه، فقال له: قد حفظتها، فقال له خلف: أنشدْها، فأنشده أكثرها في عدّة أيّام، ثمّ سأله أن يأذن له في نظم الشّعر، فقال له: لا آذن لك إلّا أن تنساها، كأنّك لم تحفظها، فقال له: هذا أمر يصعب عليّ، فإنّي قد أتقنت حفظها، فقال له: لا آذن لك إلّا أن تنساها. فذهب أبو نواس إلى بعض الأديرة، وخلا بنفسه، وأقام مدّة حتّى نسيها، ثمّ حضر فقال: قد نسيتها، حتّى كأن لم أكن حفظتها قطّ. فقال له خلف: الآن انظم الشّعر!

الهوامش

(1) الدّاية، فايز، **علم الدّلالة العربيّ، (النّظريّة والتّطبيق)**، دار الفكر، ط1، دمشق 1985م، ص183.

(2) م. خرابتشنكو، **الإبداع الفنّي والواقع الإنسانيّ**، ترجمة: شوكت يوسف، منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد القوميّ، ط1، دمشق1983م، ص202،

(3) أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللّغويّة**، دار النّهضة العربيّة، ط3، القاهرة، 1961م، ص38.

(4) ينظر: ولفنسون، إسرائيل، **تاريخ اللّغات السّاميّة**، منشورات لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر ومطبعة الاعتماد، ط1، القاهرة 1929م، ص 14.

(5) أ.كندراتوف، **الأصوات والإشارات**، ترجمة: شوقي جلال، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط1، القاهرة 1972م. ص105.

(6) **الأصوات والإشارات**، ص105.

(7) أولَنْدر، موريس، **لغات الفِرْدَوس**، (**آريّون وساميّون: ثنائيّة العناية الإلهيّة**)، ترجمة:جورج سليمان، مراجعة: سميرة ريشا، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، ط1، بيروت 2007م، ص54–55.

(8) أدونيس، **فاتحة لنهايات القرن**، دار العودة، ط1، بيروت 1980م، ص244.

(9) الماغوط، محمّد، **سيّاف الزّهور**، دار المدى للثّقافة والنّشر، ط3، دمشق2009م، ص121.

(10) الغذّاميّ، عبد الله، **الخطيئة والتّفكير**، منشورات النّادي الأدبيّ الثّقافيّ، ط1، جدّة 1985م، ص10.

(11) حسن، عبد الحميد، **الأصول الفنّيّة للأدب**، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط1، القاهرة 1949م، ص105.

(12) الماجديّ، خزعل، **إنجيل بابل**، الأهليّة للنّشر والتّوزيع، ط1، عَمّان، 1998م، ص 174.

(13) بهنسي، عفيف، **وثائق إيبلا**، منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد القوميّ، ط1، دمشق 1984م، ص13.

(14) **إنجيل بابل**، ص174.

(15) فراي، نورثروب، **تشريح النّقد**، ترجمة: محيي الدّين صبحي، منشورات وزارة الثّقافة، ط2، دمشق 2005، ص145.

(16) **تشريح النّقد**، ص145.

(17) ينظر: **وثائق إيبلا**، ص100.

(18) **تشريح النّقد**، ص227.

(19) ينظر: ولفنسون، إسرائيل، **تاريخ اللّغات السّاميّة**، ص11، وينظر: ضيف، شوقي، **العصر الجاهليّ**، دار المعارف، ط13، القاهرة، ص25، بدون تاريخ.

(20) ينظر: **العصر الجاهليّ**، ص34. ولعلّنا نجد في نقش زبد المؤرّخ في سنة 568م جنوبيّ شرق حلب، بين قنّسرين والفرات، والمدوّن بالعربيّة والسّريانيّة واليونانيّة ما يشير إلى تراجع الآراميّة أو اختفائها التّامّ، والإيذان بأفول السّريانيّة مقابل تقدّم العربيّة وسيادتها.

(21) ينظر: الغمراويّ، محمّد أحمد، **النّقد التّحليليّ لكتاب (في الأدب الجاهليّ)**، المطبعة السّلفيّة، ط1، القاهرة، 1929م، ص 22، 31.

(22) **العصر الجاهليّ**، ص7.

(23) السّيوطيّ، عبد الرّحمن جلال الدّين، **المزهر في علوم اللّغة وأنواعها**، ج2، شرح وضبط وتحقيق: محمّد أحمد جاد المولى بك، علي محمّد البجاويّ، محمّد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصريّة، ط1، بيروت 1986م، ص346–347. وينظر: السِّجستانيّ الحنبليّ، أبو بكر عبد **الله** بن سليمان بن

الأشعث المعروف بابن أبي داود، **كتاب المصاحف**، ج1، دراسة وتحقيق ونقد: الدّكتور محبّ الدّين عبد السّجّان واعظ، دار البشائر الإسلاميّة، ط2، بيروت، 2002م، ص151–152. وينظر: الخطيب، عبد اللّطيف محمّد، **أصول الإملاء**، دار العروبة، ط4، الكويت 2011م، ص10–11.

(24) **العصر الجاهليّ**، ص34.

(25) **العصر الجاهليّ**، 34.

(26) **العصر الجاهليّ**، ص 24–25.

(27) **لغات الفِرْدَوس**، آريّون وساميّون: **ثنائيّة العناية الإلهيّة**، ص 72–73.

(28) ناظم، سلوى، **التّرجمة السّبعينيّة للعهد القديم بين الواقع والأسطورة**، الهيئة المصريّة للكتاب، طبعة لم أجد لها رقمًا وتاريخًا، ص 4.

(29) **أصول الإملاء**، ص14.

(30) حنون، نائل، **شريعة حمورابي (ترجمة النّصّ المسماريّ مع الشّروحات اللّغويّة والتّأريخيّة)**، ج1، دار المجد، ط1، دمشق 2005م، ص18.

(31) ينظر: **شريعة حمورابي (ترجمة النّصّ المسماريّ مع الشّروحات اللّغويّة والتّأريخيّة)**، ج1، ص 13.

(32) ينظر: سليمان، عامر، **اللّغة الأكديّة (البابليّة–الآشوريّة)**، ابن الأثير للطّباعة والنّشر، ط1، الموصل، 2005م، ص42.

(33) ينظر: **تاريخ اللّغات السّاميّة**، ص26، 35، 36.

(34) ينظر: **وثائق إيبلا**، ص119–120.

(35) إينيك، ناتالي، **سوسيولوجيا الفنّ**، ترجمة: حسين جواد قبيسي، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، ط1، بيروت 2011م، ص 53.

(36) **لغات الفِرْدَوس**، آريّون وساميّون: **ثنائيّة العناية الإلهيّة**، ص73–74.

(37) **وثائق إيبلا**، ص100.

(38) ينظر: **وثائق إيبلا**، ص101–102.

(39) **كتاب المصاحف**، ج1، ص143.

(40) **كتاب المصاحف**، ج1، ص 200.

(41) **سورة الحجر**، الآية 9.

(42) ينظر: **تاريخ اللّغات السّاميّة**، ص7–8.

(43) ينظر: ويس، أحمد محمّد، **ثنائية الشّعر والنّثر في الفكر النّقديّ (بحث في المشاكلة والاختلاف)**، منشورات وزارة الثّقافة، ط1، دمشق 2002م، ص247–248–329.

(44) ينظر: ضيف، شوقي، **الشّعر الغنائيّ في الأمصار الإسلاميّة (في مكّة)**، دار الفكر العربيّ، ط1، القاهرة 1953م، ص 52–53.

(45) ينظر: ديّوب، سمر، **النّصّ العابر (دراسات في الأدب العربيّ القديم)**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ط1، دمشق 2014م، ص161–163.

(46) مجموعة من المؤلّفين: (سيلفان أورو، جاك ديشان، جمال كولوغلي)، **فلسفة اللّغة**، ترجمة وتقديم: بسّام بركة، مراجعة: ميشال زكريّا، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، ط1، بيروت 2012م، ص107–108.

(47) **فلسفة اللّغة**، ص142.

(48) ينظر: **النّصّ العابر (دراسات في الأدب العربيّ القديم)**، ص10.

(49) لرتوما، بيار، **مبادئ الأسلوبيّات العامّة**، ترجمة: محمّد الزّكراويّ، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، ط1، بيروت 2011م، ص211.

(50) **فلسفة اللّغة**، ص 109.

(51) **الأصوات والإشارات**، ص 49.

(52) الصّدّيق، حسين، **مقدّمة في نظريّة الأدب العربيّ الإسلاميّ**، منشورات جامعة حلب، ط2، حلب 1998م، ص 26.

(53) **مقدّمة في نظريّة الأدب العربيّ الإسلاميّ**، ص28–29.

(54) **تشريح النّقد**، ص355.

(55) **مبادئ الأسلوبيّات العامّة**، ص204–205.

(56) الموسى، خليل، **آليّات القراءة في الشّعر العربيّ المعاصر**، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، ط1، 2010م، ص101.

(57) **آليّات القراءة في الشّعر العربيّ المعاصر**، ص98.

(58) أرسطوطاليس، **فنّ الشّعر**، ترجمة وتحقيق: عبد الرّحمن بدويّ، دار الثّقافة، ط1،بيروت 1973م، ص5.

(59) **مبادئ الأسلوبيّات العامّة**، ص15،20.

(60) **علم الدّلالة العربيّ، النّظريّة والتّطبيق**، ص184.

(61) **تشريح النّقد**، ص236.

(62) **مقدّمة في نظريّة الأدب العربيّ الإسلاميّ**، ص29–30.

(63) وليك، رنيه، ووآرن، آوستن، **نظريّة الأدب**، ترجمة: الدّكتور عادل سلامة، دار المريخ، السّعوديّة، ط1، 1992م، ص35–36.

(64) **مبادئ الأسلوبيّات العامّة**، ص201–202.

(65) **تشريح النّقد**، 407.

(66) ينظر: أبو الحبّ، سعد الدّين، ترجمة لبحث منشور باللّغة الإنكليزيّة 2013م، بعنوان: **Inscriptional Evidence of Pre-Islamical Arabic : Selected Readings in the Nabatean› Musnad and Akkadian Inscriptions**. وأوّل من أعلن

عن اكتشاف نقش عين عبدات كان إبراهام نقب أستاذ علوم الآثار في الجامعة العبريّة في القدس سنة 1986م، وقد اكتُشف النّقش سنة 1986م، ويحكي هذا النّقش عن ملك الأنباط عبدات الأوّل 96–85 قبل الميلاد، وقد قام بلمي بإعادة ترجمة السّطرين العربيّين في النّقش سنة 1990م. ومع قراءة النّقش الّتي تدلّ على تلقّي صاحبه حتميّة الموت بعزيمة وثبات تكون قد وصلتنا صورة متقدّمة من صور (الفارس المهزوم) ليس في الأدب العربيّ وحسب، وإنّما في الأدب العالميّ أيضًا. ينظر:

Bellamy. J. A. Arabic Verses From the First/second Century: The Inscription of En Avdat. Journal of Semitic Sty. dies. 35: 73-79. 1990.

(67) ينظر: الجاحظ، أبو عثمان، عمرو بن بحر، **الحيوان**، ج1، ص 72.

(68) **ثنائيّة الشّعر والنّثر (بحث في المشاكلة والاختلاف)**، ص 206.

(69) ينظر: Hoyland. Robert G. **Arabic and the Arab: From the Bronze Age to the Coming of Islam**. London: Routledge. 2001.

(70) **إنجيل بابل**، ص171–172.

(71) **إنجيل بابل**، ص 172.

(72) ينظر: **العصر الجاهليّ**، ص35.

(73) **العصر الجاهليّ**، ص119.

(74) **العصر الجاهليّ**، ص37.

(75) ينظر: **العصر الجاهليّ**، ص120.

(76) ينظر: الجميليّ، عامر عبد الله، **الكاتب في بلاد الرّافدين**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ط1، دمشق 2005م، ص 142.

(77) أنيس، إبراهيم، **دلالة الألفاظ**، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط3، القاهرة 1972م، ص 169.

(78) **دلالة الألفاظ**، ص 172.

(79) **الحيوان**، ج1، ص75. وينظر: **ثّنائيّة الشّعر والنّثر**: ص 206.

(80) المبارك، محمّد، **فقه اللّغة وخصائص العربيّة**، دار الفكر، ط3، بيروت 1968م، ص161–162.

(81) **الأصوات والإشارات**، ص32.

(82) **عقل، سعيد، شعره والنّثر**، المجلّد الأوّل، **المجدليّة**، دار نوبليس، ط 2، بيروت 1991 م، ص91–92.

(83) **شريعة حمورابي**، ج1، (ترجمة النّصّ المسماريّ مع الشّروحات اللّغويّة والتّأريخيّة)، ص26.

(84) **دلالة الألفاظ**، ص 172.

(85) **الأصوات والإشارات**، ص 172 .

(86) عبد التّوّاب، رمضان، **التّطوّر اللّغويّ، مظاهره وعلله وقوانينه**، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة 1997م، ص 189–190.

(87) **إنجيل بابل**، ص 198.

(88) **إنجيل بابل**، ص 198–199.

(89) **إنجيل بابل**، ص 194.

(90) **إنجيل بابل**، ص 205 – 206.

(91) ميغيل، دو سرفانتس، **دون كيشوت**، ترجمة: موريس شربل، منشورات دار الفكر العربيّ، ط1، بيروت 2005م، ص 165–166.

(92) **إنجيل بابل**، ص 228– 231.

(93) **إنجيل بابل**، ص 251.

(94) **إنجيل بابل**، ص 255.

(95) **دون كيشوت**، ص 244–245.

(96) **دون كيشوت**، ص 242.

(97) فضل، صلاح، **الإبداع شراكة حضاريّة**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط1، القاهرة 2008م، ص 6.

(98) تشادونيك، نوراك، وجيرمونسكي فيكتور، **ملاحم آسيا الوسطى الشّفويّة**، ترجمة: رباب ناصيف، منشورات وزارة الثّقافة السّوريّة، ط1، دمشق 1995م، ص 19–20.

(99) **دون كيشوت**، ص 30.

(100) **ديوان امرئ القيس وملحقاته**، المجلّد الأوّل، شرح: أبي سعيد السّكّريّ، دراسة وتحقيق: أنور عليّان أبو سويلم، محمّد علي الشّوابكة، منشورات مركز زايد للتّراث والتّاريخ، ط1، الإمارات العربيّة المتّحدة (العين) 2005م، ص 425.

(101) علّاق، فاتح، **مفهوم الشّعر عند روّاد الشّعر العربيّ الحرّ**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ط1، دمشق 2005م، ص 29.

(102) **مفهوم الشّعر عند روّاد الشّعر العربيّ الحرّ**، ص 21.

(103) **مفهوم الشّعر عند روّاد الشّعر العربيّ الحرّ**، ص 33.

(104) **مفهوم الشّعر عند روّاد الشّعر العربيّ الحرّ**، ص 36.

(105) العقّاد، عبّاس محمود ، **اللّغة الشّاعرة، مزايا الفنّ والتّعبير في اللّغة العربيّة**، منشورات المكتبة العصريّة، ط1،بيروت، بدون تاريخ، ص87. وينظر: **دلالة الألفاظ**، ص195–196.

(106) أنيس، إبراهيم، **موسيقا الشّعر**، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط2، القاهرة 1952م، ص 18.

(107) **موسيقا الشّعر**، ص 162.

(108) **تشريح النّقد**، ص 375–376.

(109) **مفهوم الشّعر عند روّاد الشّعر العربيّ الحرّ**، ص 140.

(110) ينظر: شكري، غالي، **شعرنا الحديث إلى أين**، دار الشّروق، ط1، القاهرة 1991م، ص 101.

(111) **مفهوم الشّعر عند روّاد الشّعر العربيّ الحرّ**، ص 139.

(112) تاوريريت، بشير، **الشّعريّة والحداثة بين أفق النّقد الأدبيّ وأفق النّظريّة الشّعريّة**، دار رسلان، ط1، دمشق 2008م، ص 42.

(113) **مبادئ الأسلوبيّات العامّة**، ص213.

(114) ينظر: **شعرنا الحديث إلى أين**، ص 104–108.

(115) ينظر: أحمد، محمّد فتّوح، **الرّمز والرّمزيّة في الشّعر المعاصر**، دار المعارف، ط3، القاهرة، 1984م، ص 119–144.

(116) ينظر: **آليّات القراءة في الشّعر العربيّ المعاصر**، ص 96–97.

(117) ينظر: عبد الكريم، عبد السّلام، **هل سرق نزار قبّاني أشعار الفرنسيّ جاك بريفير**؟، جريدة القدس العربيّ، عدد 18 أيّار 2016م.

(118) الخطيب التّبريزيّ، **شرح ديوان عنترة**، تقديم: مجيد طراد، منشورات دار الكتاب العربيّ، ط1، بيروت 1992م، ص 147.

(119) القيروانيّ، أبو علي الحسن بن رشيق، **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده**، ج1، تحقيق:عبد الحميد هنداويّ، المكتبة العصريّة، لبنان 2007م، ص 81.

(120) ينظر: أحمد، محمّد فتّوح، **الحداثة الشّعريّة (الأصول والتّجليّات)**، منشورات دار غريب، ط1، القاهرة، 2007م، ص 8–9.

(121) **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده**، ج1، ص 80.

(221) **سوسيولوجيا الفنّ**، ص 41.

(123) **سوسيولوجيا الفنّ**، ص 41.

(124) الأسديّ، سامر فاضل عبد الكاظم، **مفاهيم حداثة الشّعر العربيّ في القرن العشرين**، دار الرّضوان للنّشر، ط1، عمّان، 2012م، ص11.

(125) عبيد، محمّد صابر، **جماليّات القصيدة العربيّة الحديثة**، منشورات وزارة الثّقافة في الجمهوريّة العربيّة السّوريّة، ط1، دمشق 2005م، ص 3–4.

(126) جيمينيز، مارك، **ما الجماليّة**، ترجمة: شربل داغر، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، ط1، بيروت 2009م، ص 444–445.

(127) **سوسيولوجيا الفنّ**، ص49.

(128) **الحداثة الشّعريّة (الأصول والتّجلّيات)**، ص 11.

(129) **دون كيشوت**، ص 212.

(130) بيكوك، رونالد، **الشّاعر في المسرح**، ترجمة: ممدوح عدوان، منشورات وزارة الثّقافة، ط2، دمشق 1994م، ص 10.

(131) **دون كيشوت**، ص 61.

(132) ينظر: القنطار، سيف الدّين، **الأدب العربيّ السّوريّ بعد الاستقلال**، منشورات وزارة الثّقافة، ط1، دمشق 1997م، ص 181.

(133) قبّاني، نزار، **طفولة نهد**، منشورات نزار قبّاني، ط 25، بيروت 1999م، ص 9.

(134) ينظر: **دون كيشوت**، ص8.

(135) قبّاني، نزار، **الأعمال الكاملة**، المجلّد الأوّل، منشورات نزار قبّاني، ط1، بيروت بدون تاريخ، ص 648–651.

(136) **الإبداع الفنّي والواقع الإنسانيّ**، ص 334–335.

(137) **تشريح النّقد**، ص 120.

(138) ينظر: الأيّوبي، ياسين، **سمات الوضوح والبيان في لغة نزار قبّاني الشّعريّة**، ص96، مجلّة العربيّ، الكويت، العدد 550.

(139) حسن، ديب علي، **نزار قبّاني (رحلة الشّعر والحياة)**، دار المنارة، ط1، دمشق 2000م، ص 44.

(140) كليب، سعد الدّين، **وعي الحداثة-دراسات جماليّة في الحداثة الشّعريّة**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ط1، دمشق1997، ص17.

(141) **تشريح النّقد**، ص 235.

(142) ينظر: **عقل، سعيد، شعره والنّثر**، المجلّد الأوّل، **المجدليّة**، دار نوبليس للطّباعة والنّشر، ط1، بيروت 1991م، ص 89-90.

(143) **دون كيشوت**، ص 100.

(144) الشّرع، فائز، **الصّورة الكلّيّة مفهوم وإنجاز**، منشورات وزارة الثّقافة، ط1، دمشق، 2004م، ص 85.

(145) قبّاني، نزار، **الأعمال الكاملة**، المجلّد الأوّل، منشورات نزار قبّاني، ط1، بيروت، دون تاريخ، ص 701-707.

(146) ينظر: فضل، صلاح، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص 40.

(147) **دون كيشوت**، ص 25.

(148) **دون كيشوت**، ص 32.

(149) **دون كيشوت**، ص 49.

(150) تحريشي، محمّد، **النّقد والإعجاز**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ط1، دمشق 2004م، ص171.

(151) ينظر: استيتيّة، سمير شريف، **ثلاثيّة التّواصل اللّسانيّ**، سلسلة عالم المعرفة، منشورات المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب في الكويت، المجلّد 34، ص 18.

(152) **الأعمال الكاملة**، منشورات نزار قبّاني، ص 403 - 406.

(153) ينظر: اللّجمي، نبيلة الرّزاز، **أصول قديمة في شعر جديد**، منشورات وزارة الثّقافة، ط1، دمشق 1995م، ص 181.

(154) **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص42.

(155) **الشّاعر في المسرح**، ص 72.

(156) **الشّاعر في المسرح**، ص 76.

(157) **مبادئ الأسلوبيّات العامّة**، ص 296.

(158) **مبادئ الأسلوبيّات العامّة**، ص 295 .

(159) **الشّاعر في المسرح**، ص 15.

(160) ينظر: **الشّاعر في المسرح**، ص 163-164.

(161) **مبادئ الأسلوبيّات العامّة**، ص 304.

(162) **مبادئ الأسلوبيّات العامّة**، ص 345.

(163) ينظر: فاليت، برنار، **الرّواية، مدخل إلى مناهج التّحليل الأدبيّ وتقنيّاته**، ترجمة: سميّة الجّراح، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، ط1، بيروت 2013م، ص 138-139.

(164) **الشّعريّة والحداثة بين أفق النّقد الأدبيّ وأفق النّظريّة الشّعريّة**، ص 75.

(165) **الشّاعر في المسرح**، ص 18-19.

(166) وايتوك، تريفور، **الاستعارة في لغة السّينما**، ترجمة: إيمان عبد العزيز، المجلس الأعلى للثّقافة، ط1، القاهرة 2005م، ص 59.

(167) **الاستعارة في لغة السّينما**، ص47.

(168) **الاستعارة في لغة السّينما**، ص55.

(169) **الاستعارة في لغة السّينما**، ص 59-60.

(170) **دون كيشوت**، ص67.

(171) **الاستعارة في لغة السّينما**، ص 48.

(172) **الإبداع الفنّي والواقع الإنسانيّ**، ص 368–369.

(173) **الإبداع الفنّي والواقع الإنسانيّ**، ص 242–243.

(174) ضيف، شوقي ، **في النّقد الأدبيّ**، دار المعارف، ط7، القاهرة 1962م، ص 94.

(175) ينظر: الدّاية، فايز، **جماليّات الأسلوب (الصّورة الفنّيّة في الأدب العربيّ)**، دار الفكر، ط2، دمشق، 2003م، ص 54.

(176) ينظر: أبو العدوس، يوسف، **الاستعارة في النقد الأدبي الحديث**، الأهليّة للنشر، ط1، عمّان الأردن 1997م، ص 240.

(177) ينظر: **الكاتب في بلاد الرّافدين**، ص17.

(178) **الإبداع الفنّي والواقع الإنسانيّ**، ص306 – 307.

(179) كتب نزار قبّاني مجموعة شعريّة أطلق عليها (**الرّسم بالكلمات**) وقال في نصّ منها يحمل الاسم ذاته:

لا تطلبي منّي حساب حياتي   إنّ الحديث يطول يا مولاتي
كلّ العصور أنا بها...فكأنّما   عمري ملايينٌ من السّنواتِ
فمك المطيّب لا يحلّ قضيّتي   فقضيّتي في دفتري ودواتي

(180) ينظر: **جماليّات الأسلوب (الصّورة الفنّيّة في الأدب العربيّ)**، ص 53 – 54. وينظر: إسماعيل، عزّ الدّين، **الشّعر العربيّ المعاصر، (قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة)**، دار العودة، ط3، بيروت، 1981م، ص 48.

(181) ينظر: ريد، هربرت، **طبيعة الشّعر**، ترجمة: عيسى العاكوب، مراجعة: عمر شيخ الشّباب، منشورات وزارة الثّقافة، ط1، دمشق 1997م، ص 103–104. وينظر: **دلالة الألفاظ**، ص97. وينظر: **علم الدّلالة العربيّ (النّظريّة والتّطبيق، دراسة تاريخيّة، تأصيليّة، نقديّة)**، ص 384 – 386.

(182) **جماليّات الأسلوب (الصّورة الفنّيّة في الأدب العربيّ)**، ص 64.

(183) ينظر: **تشريح النّقد**، ص 193.

(184) ينظر: هلال، محمّد غنيمي، **النّقد الأدبيّ الحديث**، منشورات نهضة مصر، ط 8، القاهرة 2009م، ص 30، 49، 50، 54، 60، 62.

(185) **جماليّات الأسلوب (الصّورة الفنّيّة في الأدب العربيّ)**، ص 64.

(186) حسن، عبد الحميد، **الأصول الفنّيّة للأدب**، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط1، 1949م، ص 56.

(187) **الإبداع الفنّي والواقع الإنسانيّ**، ص 26.

(188) أبو موسى، محمّد، **دلالات التّراكيب، دراسة بلاغيّة**، مكتبة وهبة، ط1، القاهرة 1979م، ص 230 – 231.

(189) **سورة الكهف**، الآية 45.

(190) **الإبداع الفنّي والواقع الإنسانيّ**، ص 297.

(191) **وعي الحداثة – دراسات جماليّة في الحداثة الشّعريّة**، ص 104.

(192) ينظر: **في النّقد الأدبيّ**، ص 94. وينظر: **جماليّات القصيدة العربيّة الحديثة**، ص 139.

(193) **جماليّات القصيدة العربيّة الحديثة**، ص157.

(194) ينظر: السّامرّائيّ، فاضل صالح، **الجملة العربيّة والمعنى**، دار الفكر، ط2، عمّان 2009م، ص 192.

(195) **الأصول الفنّيّة للأدب**، ص 98.

(196) **الشّعر العربيّ المعاصر، (قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة)**، ص 251.

(197) **ثنائيّة الشّعر والنّثر في الفكر النّقديّ (بحث في المشاكلة والاختلاف)**، ص 10.

(198) محمّد الصّباح، سعاد، **امرأة بلا سواحل**، منشورات دار سعاد الصّباح، ط4، الكويت، 2005م، ص 123 – 126.

(199) **وعي الحداثة (دراسات جماليّة في الحداثة الشّعريّة)** ص 28، 58.

(200) ينظر: اليوسف، يوسف سامي، **ما الشّعر العظيم؟** (دراسة)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ط1، دمشق 1981م، ص 60.

(201) **ما الشّعر العظيم؟** (دراسة)، ص 61.

(202) قبّاني، نزار، **الأعمال الكاملة**، منشورات نزار قبّاني، ط1، بيروت بدون تاريخ، ص 491–493.

(203) **في النّقد الأدبيّ**، ص 92.

(204) **الشّعر العربيّ المعاصر، (قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة)**، ص 46. وينظر: **في النّقد الأدبيّ**، ص 92 – 95.

(205) **في النّقد الأدبيّ**، ص 94.

(206) **ما الشّعر العظيم؟** ص 69.

(207) **ما الشّعر العظيم؟** ص 64.

(208) **ما الشّعر العظيم؟** ص 67.

(209) ينظر:

Inscriptional Evidence of Pre-Islamical Arabic: Selected Readings in the Nabatean› Musnad and Akkadian Inscriptions.

(210) ينظر: **الحداثة الشّعريّة (الأصول والتّجلّيات)**، ص 73.

(211) عبيد، محمّد صابر، **عضويّة الأداة الشّعريّة، فنّيّة الوسائل ودلاليّة الوظائف في القصيدة الجديدة**، دار مجدلاوي للنّشر، ط1، عمّان، 2007م، ص 146.

(212) ينظر: عبد الله، محمّد حسن، **الشّعر والشّعراء في الكويت**، منشورات ذات السّلاسل، ط1، الكويت، 1987م، ص 47 – 82.

(213) ينظر: **الشّعر والشّعراء في الكويت**، ص 115.

(214) عودة، أمين يوسف، **تأويل الشّعر وفلسفته عند الصّوفيّة**، جدارا للكتاب العالميّ، ط1، عمّان، 2008م، ص 134.

(215) **الحداثة الشّعريّة (الأصول والتّجلّيات)**، ص 74.

(216) **الشّعر والشّعراء في الكويت**، ص 85 – 86.

(217) **دلالة الألفاظ**، ص 200.

(218) **الشّعر والشّعراء في الكويت**، ص 138 – 139.

(219) **الشّعر والشّعراء في الكويت**، ص 150 – 151.

(220) العدوانيّ، أحمد مشاري، **أجنحة العاصفة**، شركة الرّبيعان لنّشر والتّوزيع، ط1، الكويت، 1980م، ص 109 – 115.

(221) **وعي الحداثة–دراسات جماليّة في الحداثة الشّعريّة**، ص 32.

(222) **اللّغة الشّاعرة، مزايا الفنّ والتّعبير في اللّغة العربيّة**، ص 85–86.

(223) **وعي الحداثة – دراسات جماليّة في الحداثة الشّعريّة**، ص 13.

(224) ينظر: **الشّعر الغنائيّ في الأمصار الإسلاميّة (في مكّة)**، دار الفكر العربيّ، ط1، القاهرة 1953م، ص ب من المقدّمة.

(225) **موسيقا الشّعر**، ص 168.

(226) **طبيعة الشّعر**، ص 51.

(227) **وعي الحداثة – دراسات جماليّة في الحداثة الشّعريّة**، ص 30.

(228) السّنعوسي، هيفاء، **شعر خليفة الوقيّان بين الموقف الفكريّ والبناء الفنّيّ**، ط1، الكويت، 1993م، ص 154 – 155.

(229) **وعي الحداثة – دراسات جماليّة في الحداثة الشّعريّة**، ص31.

(230) **فقه اللّغة وخصائص العربيّة**، ص 281.

(231) **وعي الحداثة – دراسات جماليّة في الحداثة الشّعريّة**، ص 14.

(232) **جماليّات الأسلوب (الصّورة الفنّيّة في الأدب العربيّ)**، ص 22.

(233) **الإبداع الفنّي والواقع الإنسانيّ**، ص 284.

(234) جيرو، بيير، **علم الدّلالة**، ترجمة: منذر عيّاشي، ط1، دار طلاس، دمشق 1992م، ص 43.

(235) **الأصول الفنّيّة للأدب**، ص 183.

(236) ابن جنّيّ، أبو الفتح عثمان، **الخصائص**، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، والاقتباس من مقدّمة المحقّق، ج1، دار الكتب العلميّة، ط2، بيروت، 2003م، ص 32.

(237) **وعي الحداثة–دراسات جماليّة في الحداثة الشّعريّة**، ص 37.

(238) **آليّات القراءة في الشّعر العربيّ المعاصر**، ص 97.

(239) **علم الدّلالة العربيّ (النّظريّة والتّطبيق، دراسة تاريخيّة، تأصيليّة، نقديّة)**، ص 484.

(240) العلي، علي، **الجداريّة هذا الموضوع المثير للجدل**، مجلّة (فكر) العدد المزدوج دمشق 2010م، 109–110.

(241) ينظر: **الكاتب في بلاد الرّافدين**، ص17.

(242) **الجداريّة هذا الموضوع المثير للجدل**، 109–110.

(243) **الصّورة الكلّيّة مفهوم وإنجاز**، ص11.

(244) ينظر: عبيد، محمّد صابر، **صوت الشّاعر الحديث**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ط1، دمشق 2007م، ص146، 189، 204.

(245) درويش، محمود، **ديوان محمود درويش**، المجلّد الثّالث، منشورات دار الحرّيّة للطّباعة والنّشر، ط2، بغداد 2000م، ص 707–747.

(246) ينظر: هلال، محمّد غنيمي، **الأدب المقارن**، منشورات نهضة مصر، ط9، القاهرة 2003م، ص 122–134.

(247) **دون كيشوت**، ص 34.

(248) ينظر: **طبيعة الشّعر**، ص 115.

(249) **الصّورة الكلّيّة مفهوم وإنجاز**، ص 85.

(250) ينظر: السّيّد، شفيع، **النّظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربيّة**، ص189، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة 2008م.

(251) درويش، محمود، **ديوان محمود درويش**، المجلد الثالث، ص707–747.

(252) **صوت الشّاعر الحديث**، ص 6.

(253) درويش، محمود، **ديوان محمود درويش**، المجلد الثالث، ص707–747.

(254) درويش، محمود، **ديوان محمود درويش**، المجلد الثالث، ص707–747.

(255) **ديوان محمود درويش**، المجلّد الأوّل، ص 316–317.

(256) ينظر: دون كيشوت، ص 166، 179.

(257) البرغوثيّ، تميم، **في القدس**، منشورات دار الشّروق، ط1، القاهرة، 2009م، ص 10–11.

(258) هوّاري، صالح، **الموت على صدر البرتقال**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ط1، دمشق1983م، ص 53–55.

(259) **الرّمز والرّمزيّة في الشّعر المعاصر**، ص 288.

(260) **ملاحم آسيا الوسطى الشّفويّة**، ص 32 – 33.

(261) **آليّات القراءة في الشّعر العربيّ المعاصر**، ص 121.

(262) **الإبداع الفنّي والواقع الإنسانيّ**، ص 273.

(263) **الصّورة الكلّيّة مفهوم وإنجاز**، ص 73.

(264) العدوانيّ، أحمد مشاري، **صور وسوانح**، شركة الرّبيعان للنّشر والتّوزيع، ط1، الكويت، 1980م، ص 34.

(265) **مفهوم الشّعر عند روّاد الشّعر العربيّ الحرّ**، ص 274.

(266) **صور وسوانح**، ص 50.

(267) شمس الدّين، محمّد علي، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، الجزء الأوّل، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1، بيروت 2009م، ص 277–278.

(268) ينظر: **آليّات القراءة في الشّعر العربيّ المعاصر**، ص 121.

(269) شمس الدين، محمد علي، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص 278.

(270) شمس الدين، محمد علي،**الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص 278–279.

(271) **الصّورة الكلّيّة مفهوم وإنجاز**، ص 35–36.

(272) **دون كيشوت**، ص 111.

(273) **تشريح النّقد**، ص 135.

(274) ينظر: **الأصوات والإشارات**، ص 11.

(275) **تشريح النّقد**، ص149–150.

(276) **جماليّات القصيدة العربيّة الحديثة**، ص 133.

(277) **القصيدة العربيّة الحديثة**، ص 12.

(278) **الإبداع الفنّي والواقع الإنسانيّ**، ص 23.

(279) **سورة المائدة**، الآية31.

(280) **الأسلوبيّة (الرّؤية والتّطبيق)**، ص 193.

(281) **الصّورة الكلّيّة مفهوم وإنجاز**، ص 50.

(282) **الأصول الفنّيّة للأدب**، ص 106.

(283) **شعرنا الحديث إلى أين**، ص 86.

(284) ينظر: **الموسوعة العربيّة العالميّة**، المجلّد 14، ص 172 .

(285) ينظر: **وعي الحداثة** ، ص 11 .

(286) **الموسوعة العربيّة العالميّة**، المجلّد 14، ص 172 .

(287) **الموسوعة العربيّة العالميّة**، المجلّد 14، ص 173– 174 .

(288) **فنّ الشّعر**، ص1.

(289) ينظر: **فنّ الشّعر**، ص7.

(290) **مفهوم الشّعر عند روّاد الشّعر العربيّ الحرّ**، ص 137–138.

(291) ينظر : محبّك، أحمد زياد، **قصيدة النّثر**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ط1، دمشق 2007م، ص15.

(292) **مفهوم الشّعر عند روّاد الشّعر العربيّ الحرّ**، ص 138.

(293) **شرح ديوان عنترة**، ص147.

(294) **الموسوعة العربيّة العالميّة**، المجلّد 14 ، ص 174– 175 . وينظر: **قصيدة النّثر**، ص 15.

(295) **شعرنا الحديث إلى أين**، ص 82.

(296) **شعرنا الحديث إلى أين**، ص 82.

(297) المحاكاة : نظريّة في الفكر الإغريقيّ تعني المشابهة في القول أو الفعل أو غيرهما. انظر : الموسى، **جماليّات الشّعريّة**، ص29 .

(298) **ثنائيّة الشّعر والنّثر في الفكر النّقديّ**، ص 102 – 104. و ينظر: **فنّ الشّعر**، ص7.

(299) ينظر: ريد، **طبيعة الشّعر** ص 56 – 58 .

(300) فراي، نور ثروب، **الخيال الأدبيّ**، ص 71 .

(301) ويس، **ثنائيّة الشّعر والنّثر في الفكر النّقديّ**، ص 106–107.

(302) عقل، **سعيد**، **شعره والنّثر**، المجلّد الأوّل ، **المجدليّة**، ص 84.

(303) **قصيدة النّثر**، ص 67 .

(304) **سعيد عقل** ، **شعره والنّثر**، المجلّد الثّاني، **رندلى**، ص 112 .

(305) **قصيدة النّثر**، ص 69 .

(306) **سعيد عقل**، **شعره والنّثر**، المجلّد الخامس، **قصائد من دفترها**، ص 191 .

(307) **شعرنا الحديث إلى أين**، ص 84.

(308) **سيّاف الزّهور**، ص 181–182.

(309) **صوت الشّاعر الحديث**، ص 86.

(310) **سيّاف الزّهور**، ص 182.

(311) **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص 221.

(312) **سيّاف الزّهور**، ص 138.

(313) ديّوب، سمر، **الثّنائيّات الضّدّيّة في الشّعر العربيّ القديم**، منشورات وزارة الثّقافة، ط1، دمشق 2009م، ص 6.

(314) **سيّاف الزّهور**، ص 183–184.

(315) ينظر: **شعرنا الحديث إلى أين**، ص 94.

(316) **مفهوم الشّعر عند روّاد الشّعر العربيّ الحرّ**، ص 139.

(317) البيّاتي، عبد الوهاب، **مدن ورجال ومتاهات**، منشورات دار الكنوز الأدبيّة، ط1، بيروت، 1999م، ص7.

(318) الحاج، روضة، **مدن المنافي**، منشورات مكتبة البابطين، ط1، الكويت، 2007م، ص81–83.

(319) ك. فانسان، **نظريّة الأنواع الأدبيّة**، ترجمة: عبد الرّزّاق الأصفر، وزارة الثّقافة، ط1، دمشق 2009م، ص 19.

(320) **نظريّة الأنواع الأدبيّة**، ص 19.

(321) **نظريّة الأنواع الأدبيّة**، ص 20.

(322) لقراءة رواية الحبل والوقوف عند دلالات الحبل فيها ينظر: إسماعيل، فهد إسماعيل، **الحبل**، دار المدى للثّقافة والنّشر، ط1، دمشق 1996م. وينظر: الحاتم، حسين يوسف، **بناء الرّواية عند إسماعيل فهد إسماعيل** (**رسالة دكتوراه**)، جامعة المنصورة، كلّيّة الآداب، قسم اللّغة العربيّة، جمهوريّة مصر العربيّة، المنصورة 2016م، ص 68، 92، 103، 104، 105،106.

(323) **الاستعارة في لغة السّينما**، ص57.

(324) ينظر: قدّور، أحمد، **اللّسانيّات وآفاق الدّرس اللّغويّ**، ص 118–124.

(325) **الإبداع الفنّي والواقع الإنسانيّ**، ص 314.

(326) **الإبداع الفنّي والواقع الإنسانيّ**، ص 315.

(327) **الإبداع الفنّي والواقع الإنسانيّ**، ص 316.

(328) كليب، سعد الدّين، **النّقد العربيّ الحديث – مناهجه وقضاياه**، منشورات جامعة حلب، ط1، حلب1998م، ص 228.

(329) ينظر: **اللّسانيّات وآفاق الدّرس اللّغويّ**، ص 124.

(330) عوض، يوسف، **نظريّة النّقد الأدبيّ الحديث**، ص 84، دار الأمين، ط1، القاهرة 1994م.

(331) ينظر: جمعة، حسين، **المسبار في النّقد الأدبيّ**، ص 137 .

(332) **اللّسانيّات و آفاق الدّرس اللّغويّ**، ص 115.

(333) **النّقد الأدبيّ الحديث**، ص 55–56 .

(334) ينظر: **النّصّ العابر (دراسات في الأدب العربيّ القديم)**، ص 15.

(335) **اللّسانيّات وآفاق الدّرس اللّغويّ**، ص 119 .

(336) **عيار الشّعر**، ص 15 – 16. وينظر: **اللّسانيّات وآفاق الدّرس اللّغويّ**، ص 115 .

(337) **عيار الشّعر**، ص 80 – 82.

(338) **عيار الشّعر**، ص 83 – 84.

(339) سورة التّوبة، الآية 109 .

(340) **عقل**، **سعيد**، **شعره والنّثر**، المجلّد السّابع، **خماسيّات الصّبا**، ص 184.

(341) **دون كيشوت**، ص 55.

(342) **طبيعة الشّعر**، ص 37.

(343) **الشّاعر في المسرح**، ص 162.

(344) **الشّاعر في المسرح**، ص 164.

(345) **الشّاعر في المسرح**، ص 184.

(346) **سعيد عقل**، **شعره والنثر**، المجلّد الأوّل، **المجدليّة**، ص 97–101.

(347) **الشّاعر في المسرح**، ص 94– 95.

(348) **الشّاعر في المسرح**، ص 94–101.

المراجع

- القرآن الكريم.
- أ. كندراتوف، **الأصوات والإشـارات**، ترجمة: شوقي جلال، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط1، القاهرة، 1972م.
- ابن جنّيّ، أبو الفتح عثمان، **الخصائص**، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلميّة، ط2، بيروت، 2003م.
- ابن طباطبا العلويّ، محمّد أحمد، **عيار الشّعر**، تحقيق: عبّاس عبد السّاتر، دار الكتب العامّة، ط1، بيروت، 1982م.
- أبو الحبّ، سعد الدّين، ترجمـة لبحث منشـور باللّغـة الإنكليزيّـة 2013م، بعنـوان: Inscriptional Evidence of Pre-Islamical Arabic: Selected Readings in the Nabatean' Musnad and Akkadian Inscriptions.
- أبو العدوس، يوسف، **الاستعارة في النقد الأدبي الحديث**، الأهليّة للنشـر، ط1، عمّان الأردن، 1997م.
- أبو العدوس، يوسف، **الأسلوبيّة (الرّؤية والتّطبيق)**، دار المسيرة، ط1، عمّان 2007م.
- أبو موسى، محمّد، **دلالات التّراكيب، دراسة بلاغيّة**، مكتبة وهبة، ط1، القاهرة، 1979م.
- أحمد، محمّد فتّوح، **الحداثة الشّعريّة (الأصول والتّجلّيات)**، منشورات دار غريب، ط1، القاهرة، 2007م.
- أحمد، محمّد فتّوح، **الرّمز والرّمزيّة في الشّعر المعاصر**، دار المعارف، ط3، القاهرة، 1984م.
- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، ط1، بيروت، 1980م.
- أرسطوطاليس، فنّ الشّعر، ترجمة **عبد الرّحمن بدويّ وتحقيقه**، دار الثّقافة، ط1، بيروت، 1973م.
- استيتيّة، سمير شـريف، **ثلاثيّة التّواصل اللّسانيّ**، سلسلة عالم المعرفة، منشورات المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب في الكويت، المجلّد 34.

- الأسديّ، سامر فاضل عبد الكاظم، **مفاهيم حداثة الشّعر العربيّ في القرن العشرين**، دار الرّضوان للنّشر، ط1، عمّان، 2012م.
- إسماعيل، عزّ الدّين، **الشّعر العربيّ المعاصر، (قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة)**، دار العودة، ط3، بيروت، 1981م.
- أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللّغويّة**، دار النّهضة العربيّة، ط3، القاهرة، 1961م.
- أنيس، إبراهيم، **دلالة الألفاظ**، مكتبة الأنجلوالمصريّة، ط3، القاهرة، 1972م.
- أنيس، إبراهيم، **موسيقا الشّعر**، مكتبة الأنجلوالمصريّة، ط2، القاهرة، 1952م.
- أولَنْدر، موريس، **لغات الفِرْدَوس، آريّون وساميّون: ثنائيّة العناية الإلهيّة**، ترجمة: جورج سليمان، مراجعة: سميرة ريشا، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، ط1، بيروت، 2007م.
- إينيك، ناتالي، **سوسيولوجيا الفنّ**، ترجمة: حسين جواد قبيسي، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، ط1، بيروت، 2011م.
- الأيّوبي، ياسين، سمات الوضوح والبيان في لغة نزار قبّاني الشّعريّة، **مجلّة العربيّ**، الكويت، العدد 550.
- البرغوثيّ، تميم، **في القدس**، منشورات دار الشّروق، ط1، القاهرة، 2009م.
- بهنسي، عفيف، **وثائق إيبلا**، منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد القوميّ، ط1، دمشق، 1984م.
- البيّاتي، عبد الوهاب، **مدن ورجال ومتاهات**، منشورات دار الكنوز الأدبيّة، ط1، بيروت، 1999م.
- بيكوك، رونالد، **الشّاعر في المسرح**، ترجمة: ممدوح عدوان، منشورات وزارة الثّقافة، ط2، دمشق، 1994م.
- تاوريريت، بشير، **الشّعريّة والحداثة بين أفق النّقد الأدبيّ وأفق النّظريّة الشّعريّة**، دار رسلان، ط1، دمشق، 2008م.
- تحريشي، محمّد، **النّقد والإعجاز**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ط1، دمشق، 2004م.
- تشادونيك، نوراك، وجيرمونسكي فيكتور، **ملاحم آسيا الوسطى الشّفويّة**، ترجمة: رباب ناصيف، منشورات وزارة الثّقافة السّوريّة، ط1، دمشق، 1995م.

- الجاحظ، أبو عثمان، عمرو بن بحر، **الحيوان**، تحقيق: عبد السّلام محمّد هارون، مطبعة مصطفى البابيّ الحلبيّ بمصر، ط1، القاهرة، 1938م.
- جمعة، حسين، **المسبار في النّقد الأدبيّ**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ط1، دمشق، 2003م.
- الجميلي، عامر، **الكاتب في بلاد الرّافدين**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ط1، دمشق، 2005م.
- جيرو، بيير، **علم الدّلالة**، ترجمة: منذر عيّاشي، ط1، دار طلاس، دمشق، 1992م.
- جيمينيز، مارك، **ما الجماليّة**، ترجمة: شربل داغر، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، ط1، بيروت، 2009م.
- الحاتم، حسين يوسف، **بناء الرّواية عند إسماعيل فهد إسماعيل (رسالة دكتوراه)**، جامعة المنصورة، كلّيّة الآداب، قسم اللّغة العربيّة، جمهوريّة مصر العربيّة، المنصورة، 2016م.
- الحاج، روضة، **مدن المنافي**، منشورات مكتبة البابطين، ط1، الكويت، 2007م.
- حسن، ديب علي، نزار قبّاني **(رحلة الشّعر والحياة)**، دار المنارة، ط1، دمشق، 2000م.
- حسن، عبد الحميد، **الأصول الفنّيّة للأدب**، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط1، القاهرة، 1949م.
- حنون، نائل، **شريعة حمورابي (ترجمة النّصّ المسماريّ مع الشّروحات اللّغويّة والتّأريخيّة)**، دار المجد، ط1، دمشق، 2005م.
- الخطيب التّبريزيّ، **شرح ديوان عنترة**، تقديم: مجيد طراد، منشورات دار الكتاب العربيّ، ط1، بيروت، 1992م.
- الخطيب، عبد اللّطيف محمّد، **أصول الإملاء**، دار العروبة، ط4، الكويت، 2011م.
- الدّاية، فايز، **جماليّات الأسلوب (الصّورة الفنّيّة في الأدب العربيّ)**، دار الفكر، ط2، دمشق، 2003م.
- الدّاية، فايز، **علم الدّلالة العربيّ، النّظريّة والتّطبيق**، دار الفكر، ط1، دمشق، 1985م.
- درويش، محمود، **ديوان محمود درويش**، منشورات دار الحرّيّة للطّباعة والنّشر، ط2، بغداد، 2000م.

- ديوان امرئ القيس وملحقاته، شرح: أبي سعيد السّكّريّ، دراسة وتحقيق: أنور عليّان أبو سويلم، محمّد علي الشّوابكة، منشورات مركز زايد للتّراث والتّاريخ، ط1، الإمارات العربيّة المتّحدة (العين)، 2005م.
- ديّوب، سمر، **الثّنائيّات الضّدّيّة في الشّعر العربيّ القديم**، منشورات وزارة الثّقافة، ط1، دمشق، 2009م.
- ديّوب، سمر، **النّصّ العابر (دراسات في الأدب العربيّ القديم)**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ط1، دمشق 2014م.
- ريد، هربرت، **طبيعة الشّعر**، ترجمة: عيسى العاكوب، منشورات وزارة الثّقافة، ط1، دمشق، 1997م.
- السّامرّائيّ، فاضل صالح، **الجملة العربيّة والمعنى**، دار الفكر، ط2، عمّان، 2009م.
- السِّجستانيّ الحنبليّ، أبو بكر عبد الله بن سليمان بن الأشعث المعروف بابن أبي داود، **كتاب المصاحف**، دراسة وتحقيق ونقد: الدّكتور محبّ الدّين عبد السّجّان واعظ، دار البشائر الإسلاميّة، ط2، بيروت، 2002م.
- سليمان، عامر، **اللّغة الأكديّة (البابليّة ـ الآشوريّة)**، ابن الأثير للطّباعة والنّشر، ط1، الموصل، 2005م.
- السّنعوسي، هيفاء، **شعر خليفة الوقيّان بين الموقف الفكريّ والبناء الفنّيّ**، ط1، الكويت، 1993م.
- السّيّد، شفيع، **النّظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربيّة**، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2008م.
- السّيوطيّ، عبد الرّحمن جلال الدّين، **المزهر في علوم اللّغة وأنواعها**، شرح وضبط وتحقيق: محمّد أحمد جاد المولى بك، علي محمّد البجاويّ، محمّد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصريّة، ط1، بيروت، 1986م.
- الشّرع، فائز، **الصّورة الكلّيّة: مفهوم وإنجاز**، منشورات وزارة الثّقافة، ط1 دمشق، 2004م.
- شكري، غالي، **شعرنا الحديث إلى أين**، دار الشّروق، ط1، القاهرة، 1991م.

- شمس الدّين، محمّد علي، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1، بيروت، 2009م.
- الصّباح، سعاد محمّد، **امرأة بلا سواحل**، منشورات دار سعاد الصّباح، ط4، الكويت، 2005م.
- الصّدّيق، حسين، **مقدّمة في نظريّة الأدب العربيّ الإسلاميّ**، منشورات جامعة حلب، ط2، حلب، 1998م.
- ضيف، شوقي، **الشّعر الغنائيّ في الأمصار الإسلاميّة (في مكّة)**، دار الفكر العربيّ، ط1، القاهرة، 1953م.
- ضيف، شوقي، **العصر الجاهليّ**، دار المعارف، ط13، القاهرة، دون تاريخ.
- ضيف، شوقي، **في النّقد الأدبيّ**، دار المعارف، ط7، القاهرة، 1962م.
- عبد التّوّاب، رمضان، **التّطوّر اللّغويّ: مظاهره وعلله وقوانينه**، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1997م.
- عبد الكريم، عبد السّلام، **هل سرق نزار قبّاني أشعار الفرنسيّ جاك بريفير؟**، جريدة القدس العربيّ، عدد 18 أيّار2016م.
- عبد الله، محمّد حسن، **الشّعر والشّعراء في الكويت**، منشورات ذات السّلاسل، ط1، الكويت، 1987م.
- عبيد، محمّد صابر، **جماليّات القصيدة العربيّة الحديثة**، منشورات وزارة الثّقافة في الجمهوريّة العربيّة السّوريّة، ط1، دمشق،2005م.
- عبيد، محمّد صابر، **صوت الشّاعر الحديث**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ط1، دمشق، 2007م.
- عبيد، محمّد صابر، **عضويّة الأداة الشّعريّة، فنّيّة الوسائل ودلاليّة الوظائف في القصيدة الجديدة**، دار مجدلاويّ للنّشر، ط1، عمّان، 2007م.
- العدوانيّ، أحمد مشاري، **أجنحة العاصفة**، شركة الرّبيعان لنّشر والتّوزيع، ط1، الكويت، 1980م.

- العدوانيّ، أحمد مشاري، **صور وسوانح**، شركة الرّبيعان للنّشر والتّوزيع، ط1، الكويت، 1980م.
- العقّاد، عبّاس محمود ، **اللّغة الشّاعرة، مزايا الفنّ والتّعبير في اللّغة العربيّة**، ص85 - 86، منشورات المكتبة العصريّة، ط1، بيروت، بدون تاريخ.
- عقل، سعيد، **شعره والنّثر**، دار نوبليس للطّباعة والنّشر، ط1، بيروت، 1991م.
- علّاق، فاتح، **مفهوم الشّعر عند روّاد الشّعر العربيّ الحرّ**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ط1، دمشق، 2005م.
- العلي، علي، الجداريّة هذا الموضوع المثير للجدل، **مجلّة (فكر)** العدد المزدوج 109 - 110، دمشق، 2010م.
- عودة، أمين يوسف، **تأويل الشّعر وفلسفته عند الصّوفيّة**، جدارا للكتاب العالميّ، ط1، عمّان، 2008م.
- عوض، يوسف، **نظريّة النّقد الأدبيّ الحديث**، دار الأمين، ط1، القاهرة، 1994م.
- الغذّاميّ، عبد الله، **الخطيئة والتّفكير**، منشورات النّادي الأدبيّ الثّقافيّ، ط1، جدّة، 1985م.
- الغمراويّ، محمّد أحمد، **النّقد التّحليليّ لكتاب (في الأدب الجاهليّ)**، المطبعة السّلفيّة، ط1، القاهرة، 1929م.
- فاليت، برنار، **الرّواية: مدخل إلى مناهج التّحليل الأدبيّ وتقنيّاته**، ترجمة: سميّة الجّراح، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، ط1، بيروت، 2013م.
- فراي، نورثروب، **تشريح النّقد**، ترجمة: محيي الدّين صبحي، منشورات وزارة الثّقافة، ط2، دمشق، 2005.
- فضل، صلاح، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، منشورات دار الآداب، ط1، بيروت، 1995م.
- فضل، صلاح، **الإبداع شراكة حضاريّة**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط1، القاهرة، 2008م.
- فهد إسماعيل، إسماعيل، **رواية الحبل**، دار المدى للثّقافة والنّشر، ط1، دمشق، 1996م.
- قبّاني، نزار، **الأعمال الكاملة**، منشورات نزار قبّاني، ط1، بيروت، بدون تاريخ.

- قبّاني، نزار، **طفولة نهد،** منشورات نزار قبّاني، ط 25، بيروت، 1999م
- قدّور، أحمد، **اللّسانيّات وآفاق الدّرس اللّغويّ**، دار الفكر العربيّ، ط1، دمشق، 1999م.
- القنطار، سيف الدّين، **الأدب العربيّ السّوريّ بعد الاستقلال،** منشورات وزارة الثّقافة، ط1، دمشق، 1997م.
- القيروانيّ، أبو علي الحسن بن رشيق، **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده،** تحقيق: عبدالحميد هنداويّ، المكتبة العصريّة، لبنان، 2007م.
- ك. فانسان، **نظريّة الأنواع الأدبيّة،** ترجمة: عبد الرّزّاق الأصفر، وزارة الثّقافة، ط1، دمشق، 2009م.
- كليب، سعد الدّين، **النّقد العربيّ الحديث: مناهجه وقضاياه،** منشورات جامعة حلب، ط1، حلب، 1998م.
- كليب، سعد الدّين، **وعي الحداثة: دراسات جماليّة في الحداثة الشّعريّة،** منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ط1، دمشق، 1997م.
- اللّجمي، نبيلة الرّزاز، **أصول قديمة في شعر جديد،** منشورات وزارة الثّقافة، ط1، دمشق، 1995م.
- لرتوما، بيار، **مبادئ الأسلوبيّات العامّة،** ترجمة: محمّد الزّكراويّ، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، ط1، بيروت 2011م.
- م. خرابتشنكو، **الإبداع الفنّي والواقع الإنسانيّ،** ترجمة: شوكت يوسف، منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد القوميّ، ط1، دمشق، 1983م.
- الماجديّ، خزعل، **إنجيل بابل،** الأهليّة للنّشر والتّوزيع، ط1، عَمّان، 1998م.
- الماغوط، محمّد، **سيّاف الزّهور،** دار المدى للثّقافة والنّشر، ط3، دمشق، 2009م.
- المبارك، محمّد، **فقه اللّغة وخصائص العربيّة،** دار الفكر، ط3، بيروت، 1968م.
- مجموعة من المؤلّفين: (سيلفان أورو، جاك ديشان، جمال كولوغلي)، **فلسفة اللّغة،** ترجمة وتقديم: بسّام بركة، مراجعة: ميشال زكريّا، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، ط1، بيروت، 2012م.

- مجموعة من المؤلّفين، **الموسوعة العربيّة العالميّة**، مؤسّسة أعمال الموسوعة للتّوزيع والنّشر، ط1، الرّياض، 1996م.

- محبّك، أحمد زياد، **قصيدة النّثر**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ط1 ، دمشق، 2007م.

- الموسى، خليل، **آليّات القراءة في الشّعر العربيّ المعاصر**، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، ط1، 2010م.

- ميغيل، دو سرفانتس، **دون كيشوت**، ترجمة: موريس شربل، منشورات دار الفكر العربيّ، ط1، بيروت، 2005م.

- ناظم، سلوى، **التّرجمة السّبعينيّة للعهد القديم بين الواقع والأسطورة**، الهيئة المصريّة للكتاب، طبعة بدون رقم أو تاريخ.

- هلال، محمّد غنيمي، **الأدب المقارن**، منشورات نهضة مصر، ط9، القاهرة، 2003م.

- هلال، محمّد غنيمي، **النّقد الأدبيّ الحديث**، منشورات نهضة مصر، ط8، القاهرة، 2009م.

- هوّاري، صالح، **الموت على صدر البرتقال**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ط1، دمشق، 1983م.

- وايتوك، تريفور، **الاستعارة في لغة السّينما**، ترجمة: إيمان عبد العزيز، المجلس الأعلى للثّقافة، ط1، القاهرة، 2005م.

- ولفنسون، إسرائيل، **تاريخ اللّغات السّاميّة**، منشورات لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر ومطبعة الاعتماد، ط1، القاهرة، 1929م

- وليك، رنيه، ووآرن، آوستن، **نظريّة الأدب**، ترجمة: الدّكتور عادل سلامة، ط1، دار المريخ، السّعوديّة، 1992م.

- ويس، أحمد محمّد، **ثنائيّة الشّعر والنّثر (بحث في المشاكلة والاختلاف)**، منشورات وزارة الثّقافة في الجمهوريّة العربيّة السّوريّة، ط1، دمشق، 2002م.

- اليوسف، يوسف سامي، **ما الشّعر العظيم؟ (دراسة)**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ط1، دمشق، 1981م.

- Bellamy. J. A. Arabic Verses From the First/second Century: The Inscription of En Avdat, Journal of Semitic Stydies, 35: 73-79, 1990.
- Hoyland. Robert G. Arabic and the Arab: From the Bronze Age to the Coming of Islam. London: Routledge, 2001.
- Inscriptional Evidence of Pre-Islamical Arabic: Selected Readings in the Nabatean' Musnad and Akkadian Inscriptions.

The Journey of Arabic Poetry and Its Symbolic Transformations from Early Mythology to Postmodernism: A Comparative Semiotic and Philological Study

Abstract:

Al-Jahiz found that the oldest of pre-Islamic Arabic poetry that has come down to us dates back to one hundred and fifty years or two hundred years before Islam; However, two hundred years before our present time, we discovered many Arabic inscriptions and records dating back hundreds and thousands of years before Islam. Like the Ain Abdat inscription, which talks about the king of the Nabataeans and their grandfather Abdat I, who ruled between 96-85 BC, and before that we found clay tablets containing an Arab epic, telling the story of the defeated knight Gilgamesh and his friend Enkidu. The image of this defeated knight was repeated in the poetry of a Imro'a Al-Qays, the poetry of Nizar Qabbani and the novel Don Quixote by Miguel de Cervantes. This prompted us to write this research to reconsider the history of ancient Arabic literature and the division of its eras, doctrines and critical currents, and to compare its arts and literature with the arts and literature of other nations; this gives this research its special importance. Therefore, this research came under the title: The Journey of Arabic Poetry and its Symbolic Transformations from Early Mythology to Postmodernism: A Comparative Semiotic Philological Study.

Key words and phrases: The History of Arabic Literature, Comparative Literature, The Semiotics of Arabic Poetry, The Philology of Arabic Poetry, The Defeated Knight in Arabic Poetry, The Denotation and Connotation in Arabic Poetry

The Author:

Dr. Mhanna Belal Alrashid

- PhD in Arabic Language Sciences and Literature (Semantics and Semiotic Studies) from Aleppo University (Syria).
- Assistant Professor in the Department of Arabic Language and Arab History at Mardin Artoglu University (Turkey) since 2017.
- A teacher at the College of Basic Education (Kuwait) and the Abdul Rahman Al-Sumait Institute (Kuwait).
- Producer and presenter of TV programs for Al-Bawadi TV, Al-Babtain Cultural Channel, and others.

Publications:

A- BOOKS:

1- **Semantics** (Its Classification and Applications in Literature, Art, Politics and Life), 2nd Edition, Dar Shurufat for Publishing and Studies, 2021.

2- **Denotation and Connotation** In Contemporary Arabic Poetry, 2nd Edition, Dar Shurufat for Publishing and Studies, 2021.

3- **Signing Ceremony** (Collection of Short Stories) 1st Edition, Dar Shurufat for Publishing and Studies, 2020.

B- Articles:

1- **Geopolitical Semantics** (A vital study of the factors affecting the direction and leadership of peoples).

2- **The Arabic language in Mardin;** A field study on the impact of Mardin Arabic dialect and its role in teaching Standard Arabic to non-native speakers at Mardin Artuklu University in Turkey.

3- **Text and Meaning Transformations between History and Philosophy,** A participation and refereed scientific research published in a collective book within the conference (Interpretation between Philosophy and Literature) University (Abdelmalek Saadi-Tetouan-Morocco) 2018.ISBN: 978-9954-568-92 7.

4- **The Aesthetics of Symbolic Transformation in the Poetic Experience of Khalifa Al-Waqiyan,** A refereed scientific research published in the Journal of Gulf and Arabian Peninsula Studies, No. 154, Kuwait, 2014.

10.34120/0757-042-595-001

Monograph 595

The Journey of Arabic Poetry and its Symbolic Transformations from Early Mythology to Postmodernism: A Comparative Semiotic and Philological Study

Mhanna Belal Al-Rashid, Ph.D.

Department of Arabic Language and Arab History
Mardin University
Turkey

استبانة آراء القارئ

عزيزي القارئ:

يسر أسرة تحرير حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية أن ترحب بكم وتتقدم لكم بأطيب التحيات، شاكرين لكم سلفاً تعاونكم من أجل تطوير الحوليات؛ وذلك من خلال إجابتكم عن هذه الأسئلة:

١ – العمر: .... سنة

٢ – الجنس: ذكر ☐ أنثى ☐

٣ – بلد الإقامة: الكويت ☐ خارج الكويت (اذكر) ....

٤ – التعليم:

ثانوي ☐ جامعي ☐ ماجستير ☐ دكتوراه ☐

٥ – طبيعة المهنة:

أكاديمي ☐ إداري ☐ مهني ☐ أخرى (واذكرها)...

٦ – مواضيعك المفضلة:

أدبية ولغوية ☐ سياسية ☐ اجتماعية ونفسية ☐

تاريخية ☐ ثقافية ☐ أخرى (واذكرها) ...

٧ – كيف تحصل على الحوليات؟

شراء ☐ اشتراكاً ☐ استعارة ☐

٨ – هل تصلك الحوليات في الوقت المناسب؟ نعم ☐ لا ☐

٩ – رأيك في حجم الحوليات؟

كبير ☐ متوسط ☐ صغير ☐

١٠ – كيف ترى موضوعات الحوليات؟

متنوعة ☐ غير متنوعة ☐

١١ – ما الطابع العام للحوليات من وجهة نظرك؟

لغوي ☐ اجتماعي ☐ تاريخي ☐ جغرافي ☐ متنوع ☐

١٢ – هل تقرأ الحوليات بانتظام؟ نعم ☐ لا ☐

١٣ – هل تقرأ الحوليات فقط إذا كان موضوعها له علاقة بتخصصك؟ نعم ☐ لا ☐

١٤ – هل تقرأ الحوليات فقط إذا كنت ستستعين بمادتها كمرجع لبحث؟ نعم ☐ لا ☐

١٥ – هل تحتفظ بالحوليات بعد قراءتها؟ نعم ☐ لا ☐

١٦ – اقتراحاتك لتطوير الحوليات وتطوير خدماتها للقارئ:

....

....

....



حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية
مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت
ص. ب: 17370 الخالدية
الكويت 72454
دولة الكويت
البريد الجوي
BY AIR MAIL
PAR AVION





مجلة فصلية، تخصصية، محكمة

تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

رئيس التحرير: **أ. د. سلطان غالب الديحاني**



تنشـــر:

- **البحــوث التربــوية المحكمة**
- **مراجــعات الكتب التربوية الحديثة**
- **محاضــر الحوار التربوي**
- **التقارير عــن المؤتمـرات التربــويـة وملخصـــات الرســائـل الجــامعية**

- **تقبل البحوث باللغتين العربية والإنجليزية.**
- **تنشر لأساتذة التربية والمختصين بها من مختلف الأقطار العربية والدول الأجنبية.**

الاشتراكات:

في الكويـــــــت: ثلاثة دنانير للأفـراد، وخمسة عشر ديناراً للمؤسسات.

في الدول العربيـة: أربعـة دنـانير للأفراد، وخمسة عشر ديناراً للمؤسسات.

في الدول الأجنبية: خمسة عشر دولاراً للأفراد، وستون دولاراً للمؤسسات.

توجه جميع المراسلات إلى:

رئيس تحرير المجلة التربوية - مجلس النشر العلمي ص.ب. ١٣٤١١ كيفان - الرمز البريدي 71955

الكويت هاتف: ٢٤٨٤٦٨٤٣ (داخلي ٤٤٠٣ - ٤٤٠٩) - مباشر: ٢٤٨٤٧٩٦١ - فاكس: ٢٤٨٣٧٧٩٤

E-mail: joe@ku.edu.kw

مجلة الشريعة والدراسات الإسلامية

فصلية علمية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت
تعنى بالبحوث والدراسات الإسلامية

رئيس التحرير الأستاذ الدكتور : عبدالرزاق خليفة الشايجي

صدر العدد الأول في رجب ١٤٠٤هـ - أبريل ١٩٨٤م

* تهدف إلى معالجة المشكلات المعاصرة والقضايا المستجدة من وجهة نظر الشريعة الإسلامية.
* تشمل موضوعاتها معظم علوم الشريعة الإسلامية: من تفسير، وحديث، وفقه، واقتصاد وتربية إسلامية، إلى غير ذلك من تقارير عن المؤتمرات، ومراجعة كتب شرعية معاصرة، وفتاوي شرعية، وتعليقات على قضايا علمية.
* تنوع الباحثون فيها، فكانوا من أعضاء هيئة التدريس في مختلف الجامعات والكليات الإسلامية على رقعة العالمين: العربي والإسلامي.
* تخضع البحوث المقدمة للمجلة إلى عملية فحص وتحكيم حسب الضوابط التي التزمت بها المجلة، ويقوم بها كبار العلماء والمختصين في الشريعة الإسلامية، بهدف الارتقاء بالبحث العلمي الإسلامي الذي يخدم الأمة، ويعمل على رفعة شأنها، نسأل المولى عز وجل مزيداً من التقدم والازدهار.

جميع المراسلات توجه باسم رئيس التحرير

ص.ب ١٧٤٣٣ الخالدية 72455 الكويت هاتف: ٢٤٨١٢٥٠٤ - ٢٤٩٨٤٧٢٣ ٢٤٩٨٨٠٩٥ فاكس: ٢٤٨١٠٤٣٤

العنوان الإلكتروني: jsis@ku.edu.kw - E-mail - الاشتراكات - هاتف: ٢٤٩٨٦٠٦١ - issn: 1029 - 8908

عنوان المجلة على شبكة الإنترنت: http://pubcouncil.kuniv.edu.kw/JSIS alsharia_ku

اعتماد المجلة في قاعدة بيانات اليونسكو Social and Human Sciences Documentation Center

في شبكة الإنترنت تحت الموقع www.unesco.org/general/eng/infoserv/db/dare.html

تتوفر نصوص البحوث كاملة لدى: دار المنظومة www.mandumah.com

تفهرس المجلة وملخصاتها ونصوصها في قواعد البيانات والمعلومات التالية: EBSCO Publishing Products





لجنة التأليف والتعريب والنشر

جامعة الكويت
مجلس النشر العلمي

تشكلت لجنة التأليف والتعريب والنشر - التابعة لمجلس النشر العلمي بجامعة الكويت في عام 1976.

* أهداف اللجنة:

1- توسيع دائرة النشر العلمي بمختلف التخصصات العلمية لأعضاء هيئة التدريس في جامعة الكويت.

2- إثراء المكتبة الكويتية بالكتب والمؤلفات العلمية والتخصصية والثقافية وكتب التراث الإسلامي باللغات العربية والأجنبية.

3- دعم وتنشيط عملية التعريب التي تعد من الأهداف الرئيسة التي انعقد عليها الإجماع العربي.

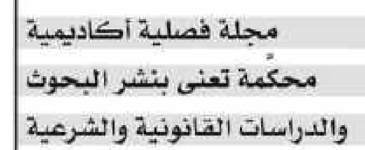
* مهام اللجنة:

طبع ونشر المؤلفات العلمية والدراسية والأكاديمية والكتب الجامعية (Text Book). والمترجمة لأعضاء هيئة التدريس التي يرغب أصحابها في نشرها على نفقة الجامعة. ويراعى التوازن في نشر هذه المؤلفات بحيث تغطي مختلف الأختصاصات في الكليات الجامعية.

توجه جميع المراسلات باسم رئيس اللجنة على العنوان التالي:
لجنة التأليف والتعريب والنشر/ جامعة الكويت
ص.ب: 28301 الصفاة 13144 - دولة الكويت
تلفون: 24984566 - 24984571 (965)
البريد الإلكتروني: atpc@ku.edu.kw
الموقع على الإنترنت: apc.ku.edu.kw/atpc







تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

رئيس التحرير

الدكتور/ فهد علي الزميع

صدر العدد الأول في
يناير ١٩٧٧

الاشتراكات

	في الكويت	في الدول العربية	في الدول الأجنبية
الأفراد	٣ دنانير	٤ دنانير	١٥ دولاراً
المؤسسات	١٥ ديناراً	١٥ ديناراً	٦٠ دولاراً

المراسلات

توجه جميع المراسلات إلى رئيس التحرير على العنوان الآتي:

مجلة الحقوق - جامعة الكويت ص.ب: ٦٤٩٨٥ الشويخ - ب 70460 الكويت

تلفون: ٢٤٨٣٥٧٨٩ - ٢٤٨٤٧٨١٤ فاكس: ٢٤٨٣١١٤٣

E.mail: jol@ku.edu.kw

عنوان المجلة في شبكة الإنترنت **http://www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/jol**

ISSN 1029 - 6069



رئيس التحرير
الدكتور مرزوق بشير مرزوق

صدر العدد الأول
في ربيع الآخر ١٤٠٦ هـ ـ يناير ١٩٨٦ م

ـ تقبل الدراسات والبحوث والمقالات ذات الصلة المباشرة بقضايا دول مجلس التعاون في جميع المجالات السياسية والإقتصادية والإجتماعية والثقافية والإعلامية سواء كانت مكتوبة باللغة العربية أو الإنجليزية.

ـ تشتمل على بحث أو دراسة رئيسية إضافة إلى الأبواب الثابتة الأخرى تحت عنوان : بحوث ـ آراء ووجهات نظر / تقارير / وثائق / عرض كتب / يوميات مجلس التعاون / ببليوغرافيا مجلس التعاون / إحصاءات مجلس التعاون

يحررها نخبة من الباحثين والمختصين
يمنح المشارك مكافأة مالية وفق نظام المكافآت الخاصة بالمجلة

توجه جميع المراسلات الى : رئيس التحرير ـ مجلة التعاون
ص.ب : ٧١٥٣ ـ الرياض : ١١٤٦٢
هاتف : ٤٨٨٠٤١٢ (٩٦٦١)
فاكس : ٤٨٢٩١٠٩ (٩٦٦١)
Email : attaawun@gcc-sg.org

# KUWAIT JOURNAL OF SCIENCE

An International Journal of the Kuwait University

ISSN 2307 - 4108

A refereed Journal publishes original research in various fields of Basic and Applied Sciences and also Computer Sciences. The Journal is published three times a year by the Academic Publication Council (APC) Kuwait University.

The Journal is indexed and abstracted by major publishing houses such as Chemical Abstract, Science Citation Index Expanded, Mathematical Reviews, SCOPUS, zbMATH, Current Contents, Mathematics Abstract, Microbiological Abstracts, Directory of Open Access Journals (DOAJ) etc.

Annual Subscription

Inside Kuwait:	*3 KD*	*for individuals.*
	15 KD	*for establishments*
Arab Countries:	*4 KD*	*for Individuals.*
	15 KD	*for establishments*
Other Countries:	*15 US$*	*for Individuals.*
	60 US$	*for establishments*

Index to KUWAIT JOURNAL OF SCIENCE is available from the Academic Publication Council, Kuwait University.

All Correspondence and Manuscripts directed to:
Professor Mohammad Afzal, Editor-in-Chief
P.O.Box 17225, Khaldiyah 72453, KUWAIT
Tel:(+965) 2481 6261, 2498 4414, 2498 4625, 2498 4456.
Fax: (+965) 2484 6725

E-mail: kjs@ku.edu.kw
Website: http://journals.ku.edu.kw/kjs

The Journal is now Printed and bounded in the STATE OF KUWAIT by the Al-Khat Printing Press Company. P. O. Box: 26992 Safat 13130 Kuwait
Tel.: (+965) 24844545 Fax: (+965) 24844949
(Email:info@alkhatpress.com)

The Publications of The Academic Publication Council

Journal of the Social Sciences 1973, Kuwait Journal of Science and Engineering 1974 (Split to KJS, JER 2013), Journal of the Gulf and Arabian Peninsula Studies 1975, Authorship Translation and Publication Committee 1976, Journal of Law 1977, Annals of the Arts and Social Sciences 1980, Arab Journal for the Humanities 1981, The Educational Journal 1983, Journal of Sharia and Islamic Studies 1983, Arab Journal of Administrative Sciences 1991.

المجلة العربية للعلوم الإنسانية

فصلية علمية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

- بحوث باللغة العربية
- بحوث باللغة الإنجليزية
- بحوث باللغة الفرنسية
- مناقشات وندوات
- عروض الكتب الجديدة

مجلس النشر العلمي

ajh

رئيس التحرير

أ.د/ عبدالهادي ناصر العجمي



ص.ب: 26585 الصفاة 13126 الكويت- هاتف: 24817689(965)- 24815453(965) فاكس: 24812514 (965)

P.O. Box 26585 Safat,13126 Kuwait - Tel.:(965) 24817689 - (965) 24815453 - Fax: (965) 24812514

Email: ajh@ku.edu.kw - http:// www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/ajh



مجلة العلوم الاجتماعية

تأسست عام ١٩٧٣م. فصلية. محكّمة. تصدر عن مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت
تعنى بنشر الأبحاث والدراسات في تخصصات السياسة والاجتماع والخدمة الاجتماعية
وعلم النفس والأنثروبولوجيا والجغرافيا وعلوم المكتبات والمعلومات والأعلام

رئيس التحرير:
أ.د. مها مشاري السجاري

تفتح أبوابها أمام

- أوسع مشاركة للباحثين العرب في مجال العلوم الاجتماعية لنشر البحوث الأصيلة والاسهام في معالجة قضايا مجتمعهم
- ترحب بالدراسات المقارنة وتشجع على التكامل بين مختلف تخصصات العلوم الاجتماعية
- عرض مراجعات الكتب والتقارير وملخصات رسائل ماجستير والدكتوراه
- تتوفر نصوص البحوث كاملة لدى EBSCO PUBLISHING و دار المنظومة www.mandumah.com

توجه جميع المراسلات إلى:
رئيس تحرير مجلة العلوم الاجتماعية
جامعة الكويت
ص.ب: 27780 الصفاة، 13055 الكويت
تلفون: 00965 24810436
فاكس: 24836026
jss@ku.edu.kw
E-mail jsskuwait@gmail.com

الاشتراكات

الكويت والدول العربية	
أفراد	٣ دنانير سنوياً في الكويت ٤ دنانير في الدول العربية
مؤسسات	١٥ ديناراً في السنة ٢٥ ديناراً لمدة سنتين

الدول الأجنبية	
أفراد	١٥ دولاراً
مؤسسات	٦٠ دولاراً في السنة ١١٠ دولارات لسنتين

تدفع اشتراكات الأفراد مقدماً نقداً أو بشيك باسم جامعة الكويت أو بتحويل مصرفي لحساب جامعة الكويت رقم ٠٤٢١٠٢٦٠٨ لدى البنك المركزي في الكويت.

IBN / KW 21CBKU 0000000000000004202608

Visit our Website: ape. kuniv.edu.kw/jss

حساب المجلة بالاستغرام: @jsskuwait

حساب المجلة بالتويتر: @jsskuwait1



مركز دراسات الخليج والجزيرة العربية

تأسس عام ١٩٩٤م ـ جامعة الكويت

مدير المركز

د. فيصل مخيط أبو صليب

يصدر عن المركز

- سلسلة الإصدارات الخاصة.
- سلسلة إصدارات الاستكتاب.
- سلسلة ملخصات الرسائل الجامعية (الماجستير والدكتوراه).
- سلسلة إصدارات لنشر بحوث الندوات والمؤتمرات.
- سلسلة الدراسات الاستراتيجية والمستقبلية.
- سلسلة التقارير الاستراتيجية.
- سجل الأحداث الجارية لمنطقة الخليج والجزيرة العربية وجوارها الجغرافي.
- مجلدات وثائق مختارة لمنطقة الخليج والجزيرة العربية وجوارها الجغرافي.
- سلسلة الدراسات المترجمة.
- سلسلة دراسات قياس الرأي العام.

سلسلة الإصدارات الخاصة ـ سلسلة علمية محكمة

تعني موضوعاتها بمنطقة الخليج والجزيرة العربية، وتهدف إلى إبراز خصوصيتها، ورصد قضايا التنمية بأبعادها الحضارية الشاملة في ضوء المتغيرات الجارية، وتخضع للتحكيم العلمي.

قواعد النشر

أولاً: أن يكون البحث أو (الدراسة) معنية بشؤون منطقة الخليج والجزيرة العربية في المجالات الآتية: السياسة، الاقتصاد، الجغرافيا، التاريخ، علم النفس، الاجتماع، الأنثروبولوجيا، التربية، اللغة العربية وآدابها، الثقافة، البيئة، القانون، الإعلام، التراث (الآثار والحضارة والفنون).

ثانياً: أن تمثل الدراسة إضافة جديدة إلى حقل التخصص.

ثالثاً: لم يسبق تقديمها أو جزء منها للنشر إلى جهة أخرى.

رابعاً: ألا يقل عدد كلمات الدراسة عن (٢٥,٠٠٠) كلمة (بحدود ١٠٠ صفحة) (A4) لسلسلة الإصدارات الخاصة والاستكتاب، و (٨,٧٥٠) كلمة بحدود (٣٥) صفحة لسلسلة الدراسات الاستراتيجية والمستقبلية.

خامساً: يقدم المركز مكافأة مالية رمزية عن كل دراسة.

الاشتراكات

نوع الاشتراك	الكويت	الدول العربية	الدول الأجنبية
الأفراد	٤ د.ك	٤ د.ك	١٤ دولاراً
المؤسسات	٢٥ د.ك	٢٥ د.ك	١٤ دولاراً



Advisory Board

Editorial Board

ANNALS OF THE

ARTS AND SOCIAL SCIENCES

Issued by the Academic Publication Council - Kuwait University

A REFEREED ACADEMIC QUARTERLY THAT PUBLISHES MONOGRAPHS ON TOPICS RELEVANT TO THE SCHOLARLY CONCERNS OF THE FIELD OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES.

Volume 42, 2022

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية   الحولية الثانية والأربعون   الرسالة رقم 595   1443 هـ / 2022 م (يونيو)

ANNALS OF THE ARTS AND SOCIAL SCIENCES

A Refereed Academic Quarterly, Published by the Academic Publication Council - University of Kuwait

The Journey of Arabic Poetry and its Symbolic Transformations from Early Mythology to Postmodernism: A Comparative Semiotic and Philological Study

Mhanna Belal Al-Rashid, Ph.D.

Department of Arabic Language and Arab History

Mardin University

Turkey

جامعة الكويت
KUWAIT UNIVERSITY

ISSN: 1560 - 5248

Monograph - 595 Volume 42

1443 A.H/2022 (Jun)